Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1905.

Zwölfter Jahrgang.

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz.

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1906.

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

INHALT.

Bibliothek-Ordnung.

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — täglich von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliothekräume, sowie der Bilder und Autographen ist von 11—12 Uhr gestattet.

Geschlossen bleibt die Bibliothek während des Monats August.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Herren wie Damen) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht.

Die Musikbibliothek Peters wurde im verflossenen Verwaltungsjahre von insgesamt 4779 (1904: 4600) Personen besucht. Von diesen verlangten 4095 (1904: 4068) zusammen 11020 Werke, (1904: 11673) und zwar 6154 theoretische und 4866 praktische. Sie war an 275 Tagen geöffnet, so daß sich ein täglicher Durchschnitt von reichlich 17 Besuchern ergibt. Sehr fleißig wurde die Bibliothek diesmal von den Zöglingen des Konservatoriums in Anspruch genommen, die ungefähr den dritten Teil aller Benutzer stellten; etwa der gleiche Prozentsatz entfällt auf die Studierenden der Universität; in den Rest teilen sich die hiesige Lehrerschaft, die nach wie vor rege kam, die Schüler der höheren Lehranstalten und die Musiker. Die Berufsarten der Zeitungsleser etc. entziehen sich natürlich der Kontrolle.

Der vorhandene Bibliotheksbestand vermehrte sich um etwa 180 Nummern, eine Zahl, in die aber alle Fortsetzungen (Zeitschriften und früher begonnene Publikationen, wie Denkmäler der Tonkunst, Gesamtausgaben etc.) nicht einbegriffen sind. Die Neuanschaffungen, soweit sie sich auf die theoretisch-musikalische Literatur des Jahres 1905 beziehen, sind aus dem hinten angefügten Verzeichnis zu ersehen. Von Werken aus der neueren und neuesten Musikpraxis wurden unter anderen angeschafft: Partituren: G. Bizet, L'Arlésienne, 2e suite d'orchestre; A. Bruckner, Achte Symphonie; P. Cornelius, Der Barbier von Bagdad (Originalausgabe, die Mottlsche Bearbeitung besaß die Bibliothek bereits); E. Elgar, Op. 36, Variations on an original theme; M. Reger, Op. 71, Gesang der Verklärten; Op. 90, Sinfonietta; J. Sibelius, Der Schwan von Tuonela; P. Tschaikowsky, Op. 49, „1812". Klavierauszüge: E. d'Albert, Flauto solo; E. Humperdinck, Die Heirat wider Willen; R. Strauß, Salome; E. Wolf-Ferrari, Die neugierigen Frauen. Ferner: M. Reger, Op. 81 und Op. 86, (Bach- und Beethoven-Variationen); Op. 76, Schlichte Weisen; A. Scriàbine, Op. 11, 24 Préludes und Op. 23, Sonate No. 3.

Auch in dem abgelaufenen Verwaltungsjahre fand sich wiederum Gelegenheit zu wertvollen Ankäufen aus der älteren Musikliteratur, darunter: Mersenne, Harmonicorum libri XII. Editio aucta. Lutetiae Parisiorum 1648;

Pre Merchiore (!) de barberijs da Padova, Intabulatura di Lautto. Libro quinto. De Madrigali, et Canzon Francese intabulati et accomodati per sonare sopra il Lautto. Venetia 1546. (26 (!) Nummern); Georg Leopold Fuhrmann, Testudo Gallo-Germanica. (Titel siehe bei E. Bohn, Bibliographie), [Nürnberg] 1615; Joh. Jak. Walther, Hortulus chelicus. (Da Titel und Vorblätter fehlen, läßt sich die Ausgabe nicht mit Sicherheit feststellen); Gottlieb Muffat, 72. Versetl sammt 12 Toccaten besonders zum Kirchen-Dienst bey Choral-Aemtern und Vesperen dienlich, 1726. Die beiden letzteren Werke stammen aus dem Besitz von Franz Hauser. Aus dem Nachlaß von Fr. Wilh. Rust wurden erworben: Die Originalausgaben von Joh. Seb. Bachs drittem und viertem Teil der Clavier-Übung (B. G. Bd. III) und die sogenannte zweite (von Marpurg besorgte) Auflage der Originalausgabe von der Kunst der Fuge (B. G. Bd. XXV). Von den Anschaffungen auf dem Gebiete der älteren Vokalmusik mögen genannt sein: Partituren: G. H. Stölzel, die Kantaten „Gott sey Danck“ und „Opfere Gott Danck“ (in gleichzeitigen Handschriften) und Giuseppe Sarti, „Giulio Sabino“, Stampato in Vienna. Klavierauszüge: G. Benda, Das tartarische Gesetz; J. A. Hiller, Lisuart und Dariolette (2. verm. Aufl. Leipzig 1769); Chr. W. Gluck, L'arbre enchanté (Paris, Des Lauriers), zweite Bearbeitung, mit darüber gestochener Violinstimme und beigegebenen Orchesterstimmen; Joseph Haydn, Orfeo e Euridice, Ritter Roland[1]) und Arianna a Naxos. Noch sind unter den Accessionen hervorzuheben: eine Anzahl von Texten zu den Festmusiken, die anläßlich der Geburtstage des Königs und der Königin im Teatro di San Carlo zu Neapel in den Jahren 1760—1763 aufgeführt wurden,[2]) und J. B. Cartiers berühmte Violinschule „L'Art du Violon ou Division des Ecoles choisies dans les sonates Itallienne (!); Françoise et Allemande.“ Troisième édition. Paris [s. a.], chez Decombe.[3])

Zum Schluß möge die übliche Liste der am meisten verlangten Bücher und Musikalien folgen.

---

[1]) Das Werk erschien übrigens bei N. Simrock in Bonn, Grossheim ist der Bearbeiter des Klavierauszugs; hiernach sind Fétis' Angaben zu korrigieren.

[2]) Als Komponisten sind genannt: Francesco de Majo, maestro di cappella Napolitano, all' attual servizio del Re; [1760.] Nicola Sala, Giovanni Bach, Gregorio Sciroli und Pascale Cafaro. Unter den Mitwirkenden sind die bekanntesten Namen: Antonio Raff und Gaetano Majorano, detto Caffarelli.

[3]) Auf dem Titelblatte des Werkes befindet sich ein kleines Medaillonbild von Joh. Stamitz, zur Zeit das einzige nachweisbare Portrait des großen Mannheimer Instrumentalmeisters.

Theoretisch-literarische Werke.

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Nietzsche, Fr. . . .	Wagner-Schriften (Geburt der Tragödie. Der Fall Wagner etc.)	54
Glasenapp, Carl Fr. .	Das Leben Richard Wagner's	47
Thayer, Alex. W. . .	Ludwig van Beethoven's Leben	47
Eitner, Rob.	Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten	42
. . . .	Zeitung, Allgemeine musikalische (Breitkopf & H.)	42
Chamberlain, H. S. .	Richard Wagner	41
Förster-Nietzsche, El.	Das Leben Friedrich Nietzsche's	31
Hofmann, Rich. . . .	Praktische Instrumentationslehre	30
Bach, C. Ph. E. . . .	Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen	29
Bülow, H. v.	Briefe und Schriften	29
Bellermann, Heinr. .	Der Contrapunkt	27
Dommer, Arrey v. .	Handbuch der Musik-Geschichte	27
Schmitt, Friedr. . .	Große Gesangschule für Deutschland	27
Bellermann, Heinr. .	Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts	26
. . . .	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	26
(Golther, Wolfg.) . .	Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871	25
Hanslick, Ed.	Aus dem Opernleben der Gegenwart	25
Hanslick, Ed.	Musikalisches Skizzenbuch	25
Wagner, Rich. . . .	Gesammelte Schriften und Dichtungen	25
Mozart, Leop. . . .	Gründliche Violinschule	24
Riemann, H.	Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule	24
Glareanus, H. L. . .	Dodecachordon (P. Bohns Übertragung)	23
Jahn, O.	W. A. Mozart	23
Müller-Brunow . . .	Tonbildung oder Gesangunterricht?	23
Quantz, Joh. J. . . .	Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen	23
Hanslick, Ed.	Musikalische Stationen	22
. . . .	Monatshefte für Musik-Geschichte	22
Nottebohm, G. . . .	Ein Skizzenbuch von Beethoven	22
Schottky, Jul. M. . .	Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch	22
. . . .	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft	22
Wasielewski, W. J. v.	Die Violine und ihre Meister	22

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Burney, Ch.	A general History of Music	19
Hanslick, Ed.	Am Ende des Jahrhunderts (1895—1899)	19
Spitta, Ph.	Johann Sebastian Bach	19
Hiller, Joh. Ad.	Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange	18
Kofler, Leo	Die Kunst des Atmens	18
Armin, George	Gesanglehrer der Gegenwart	17
. . . .	Deutscher Bühnen-Spielplan	17
Hanslick, Ed.	Fünf Jahre Musik (1891—1895)	17
Hanslick, Ed.	Musikalisches und Litterarisches	17
Hofmann, Rich.	Die Musikinstrumente, ihre Beschreibung und Verwendung	17
. . . .	Katalog der Edition Peters	17
Moos, Paul	Moderne Musikästhetik in Deutschland	17
Riemann, H.	Große Kompositionslehre	17
Hanslick, Ed.	Aus dem Tagebuche eines Musikers	16
Hanslick, Ed.	Die moderne Oper	16
Marx, Ad. Bernh.	Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen	16
Bie, Oscar	Das Klavier und seine Meister	15
Marpurg, Fr. W.	Historisch-Kritische Beyträge	15
Prosniz, A.	Compendium der Musikgeschichte	15
Seidl, Arthur	Vom Musikalisch-Erhabenen	15
Stockhausen, J.	Gesangsmethode	15
Tosi, Pierfrancesco	Anleitung zur Singkunst	15
Bulthaupt, Heinr.	Dramaturgie der Oper	14
. . . .	Leipziger Allgem. Musikalische Zeitung (Chrysander)	14
Liszt, F.	F. Chopin	14
Marx, A. B.	Gluck und die Oper	14
Nehrlich, C. G.	Die Gesangskunst, physiologisch, psychologisch, ästhetisch und pädagogisch dargestellt	14
Ambros, Aug. W.	Geschichte der Musik	13
Milchmeyer, J. P.	Die wahre Art das Piano-Forte zu spielen	13
. . . .	Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft	13
Marpurg, Fr. W.	Kritische Briefe über die Tonkunst	12
Ramann, L.	Franz Liszt	12
Reichardt, Joh. Fr.	Musikalisches Kunstmagazin	12
Steinhausen, F. A.	Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten	12
Tromlitz, Joh. G.	Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen	12

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Weingartner, Fel. . .	Ueber das Dirigiren	12
Chamberlain, H. S. .	Das Drama Richard Wagner's	11
Gerber, Ernst L. . .	Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler	11
Guhr, Carl	Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen .	11
Kalbeck, Max . . .	Johannes Brahms	11
Kullak, Ad.	Die Aesthetik des Klavierspiels	11
Laser, Arthur . . .	Der moderne Dirigent	11
Liszt, Franz	Gesammelte Schriften	11
Nohl, Ludw.	Mozarts Briefe	11
Wasielewski, W. J. v.	Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts	11
Weber, M. Maria v. .	Carl Maria von Weber	11
Wotquenne, A. . . .	Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck	11
Bock, A.	Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik	10
Bottermund, W. v. .	Die Gesundheitspflege der Stimme, des Gesanges und der Sprache	10
Bussler, L.	Musikalische Elementarlehre	10
Bussler, L.	Praktische Harmonielehre	10
Challier, Ernst . . .	Großer Lieder-Katalog	10
Challier, Ernst . . .	Großer Männergesang-Katalog	10
Draeseke, Fel. . . .	Der gebundene Styl	10
Guttmann, Osk. . . .	Gymnastik der Stimme	10
. . . .	Katalog Breitkopf & Härtel	10
Kretzschmar, H. . .	Musikalische Zeitfragen. Zehn Vorträge	10
Kross, Emil	Die Kunst der Bogenführung	10
Lenz, W. v.	Beethoven. Eine Kunststudie	10
Marpurg, Fr. W. . .	Critischer Musicus an der Spree	10
Reger, Max	Beiträge zur Modulationslehre	10
Reimann, Heinr. . .	Johannes Brahms	10
Riemann, H.	Anleitung zum Partiturspiel	10
Riemann, H.	Katechismus der Musikgeschichte	10
. . . .	Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft	10
Schreyer, Joh. . . .	Von Bach bis Wagner	10
Volkelt, Joh.	System der Ästhetik	10

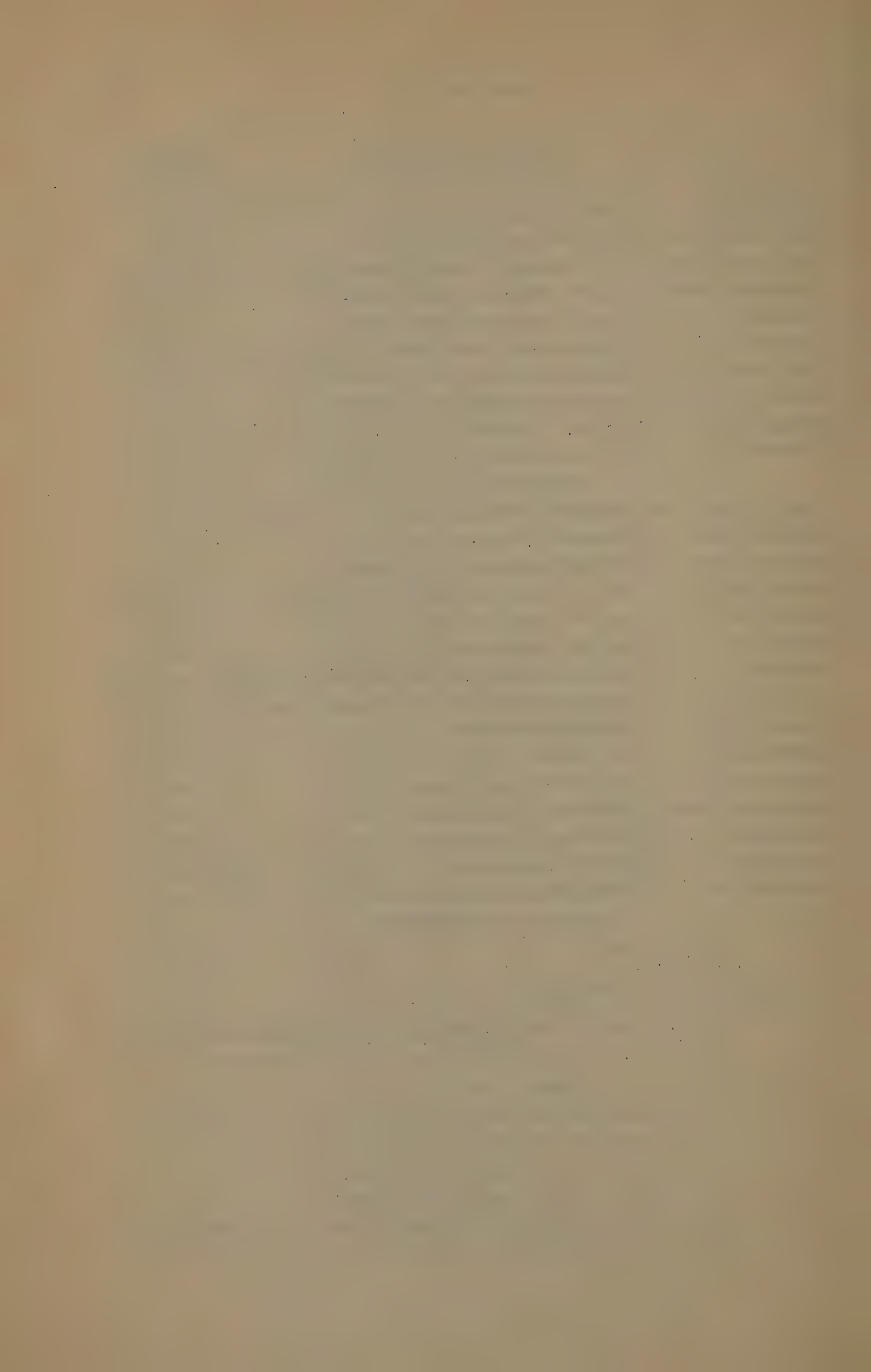
Praktische Werke.

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Wagner, Rich. . . .	Tannhäuser, Partitur	45
Wagner, Rich. . . .	Die Meistersinger von Nürnberg, Partitur . . .	42
Bizet, G.	Carmen, Partitur	27
Wagner, Rich. . . .	Die Meistersinger von Nürnberg, Klavier-Auszug	25
Wagner, Rich. . . .	Tristan und Isolde, Partitur	24
Liszt, Franz	Zweites Pianoforte-Concert mit Orchester, Partitur	23
Wagner, Rich. . . .	Die Walküre, Partitur	23
Tschaikowsky, P. . .	Op. 74. Symphonie pathétique No. 6, Partitur .	21
Wagner, Rich. . . .	Das Rheingold, Partitur	21
Mendelssohn, Barth.F.	Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Gesamt-Ausgabe . . .	20
Schubert, F.	Albums der Edition Peters (Band I—VII) . . .	20
Wagner, Rich. . . .	Lohengrin, Partitur	20
Wagner, Rich. . . .	Siegfried, Partitur	20
Strauß, Rich.	Ein Heldenleben, Partitur	19
Gluck, Chr. W. v. . .	Iphigenie in Aulis, Partitur	18
Wagner, Rich. . . .	Tristan und Isolde, Klavier-Auszug	18
Beethoven, Ludw. v.	Op. 125. Symphonie No. 9, Partitur	17
Gluck, Chr. W. v. . .	Alceste, Partitur	17
Jones, Sidney . . .	Die Geisha, Klavier-Auszug	16
Reger, Max	Op. 46. Phantasie und Fuge B-A-C-H für Orgel .	16
Liszt, Franz	Erstes Pianoforte-Concert mit Orchester, Partitur	15
Tschaikowsky, P. . .	Ouverture de Roméo et Juliette, Partitur	15
Volkmann, Rob. . .	Op. 68. Ouverture zu Shakespeare's Richard III., Partitur	15
Gluck, Chr. W. v. . .	De Profundis (à 4 Voix avec Orchestre), Partitur	14
Lassen, Ed.	Lieder	14
Liszt, Franz	Eine Faust-Symphonie, Partitur	14
Mozart, W. A. . . .	Ein- und mehrstimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte, Kanons, Gesamt-Ausgabe	14
Schillings, Max . . .	Op. 15. Das Hexenlied, Partitur	14
Beethoven, L. v. . .	Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Gesamt-Ausgabe . . .	13
Bizet, G.	Carmen, Klavier-Auszug	13
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Band I . .	13
Tschaikowsky, P. . .	Op. 55. Suite No. 3, Partitur	13
Volkmann, Rob. . .	Op. 44. Symphonie in D moll, Partitur	13

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Wagner, Rich. . . .	Der fliegende Holländer, Partitur	13
Wagner, Rich. . . .	Götterdämmerung, Klavier-Auszug	13
Wolf-Ferrari, Erm. .	Die neugierigen Frauen, Klavier-Auszug	13
Beethoven, Ludw. v.	Op. 67. Symphonie No. 5, Partitur	12
Draeseke, Fel. . . .	Op. 40. Symphonia tragica, Partitur	12
Sperontes	Singende Muse an der Pleiße	12
Wolf, Hugo	Italienische Serenade für kleines Orchester, Partitur	12
Beethoven, Ludw. v.	Op. 92. Symphonie No. 7, Partitur	11
Brahms, Joh.	Op. 119. Klavierstücke	11
Silcher, Fr.	100 Volkslieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	11
Wagner, Rich. . . .	Tannhäuser, Klavier-Auszug	11
Bach, C. Ph. E. . . .	Zwey Trio (Wotquenne, Verz. No. 161)	10
Beethoven, Ludw. v.	Op. 55. Symphonie No. 3, Partitur	10
Berlioz, Hect. . . .	Op. 5. Grande Messe des Morts, Partitur . . .	10
Brahms, Joh.	Op. 68. Symphonie (No. 1) C moll, Partitur . .	10
Brahms, Joh.	Op. 118. Klavierstücke	10
Chopin, Fr.	Lieder und Gesänge mit Pianoforte, Gesamt-Ausgabe	10
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band IV	10
Draeseke, Fel. . . .	Gudrun, Klavier-Auszug	10
Gevaert, F. A. . . .	Les Gloires de l'Italie	10
Humperdinck, E. . .	Hänsel und Gretel, Partitur	10
Mahler, Gust. . . .	Symphonie in C moll, No. 2, Partitur	10
Mahler, Gust. . . .	Symphonie No. 5, Partitur	10
Reger, Max	Op. 59. Orgelstücke	10
Schumann, Rob. . .	Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Gesamt-Ausgabe	10

Leipzig, im Februar 1906.

C. F. Peters. Dr. Rudolf Schwartz.
Bibliothekar.



Das Problem des Choralrhythmus

Von

Hugo Riemann.



Auf zwei scheinbar einander fernliegenden Gebieten der mittelalterlichen Musikliteratur, dem des Gregorianischen Chorals und dem des geistlichen und weltlichen Liedes, ist gegenwärtig ein heftiger Kampf der Meinungen entbrannt, der aber bei näherer Betrachtung sich hier wie dort durchaus um dasselbe Problem bewegt, nämlich die rhythmische Deutung von Tonzeichen, welche nicht in der Weise unserer heutigen Notenschrift die relativen Dauerwerte der Töne unzweideutig bestimmen, der sogenannten Neumen, vor dem Jahre 1000 ohne Linien, seit der Epoche machenden Neuerung des Guido von Arezzo aber bald allgemein auf Linien, mit mannichfachen Varianten der Form, von denen besonders die Nota quadrata (römische Choralnote) zu verhängnisvollen Mißverständnissen Anlaß gegeben hat.

Für die Notierungen der alten liturgischen Gesänge, des Gregorianischen Chorals, ist freilich bis vor wenigen Jahren auch bei Anwendung der Nota quadrata niemals ernstlich der Gedanke aufgekommen, daß deren Notenformen ebenso oder in ähnlicher Weise wie in der ihrer äußeren Erscheinung nach ihr ähnlichen Mensuralnotenschrift des 12.—14. Jahrhunderts (mit viereckigen schwarzen Vollnoten) bestimmte rhythmische Werte bedeuteten. Denn durch pietätvolle Konservierung geschriebener alten liturgischen Gesangbücher bis zurück aus der Zeit vor Guido in den Bibliotheken der Klöster und Stifte lag die Gleichbedeutung der verschiedensten Formen der Notierung offen zu Tage, vor allem aber war durch das Nebeneinanderbestehen der römischen (quadratischen) und der sogenannten deutschen oder gothischen (Nägel- und Hufeisen-) Form der Choralnotierung auch noch in Drucken bis ins 19. Jahrhundert hinein eine Verwechselung mit der Mensuralnotenschrift zur Unmöglichkeit gemacht. Auf dem Gebiete des geistlichen und weltlichen Liedes, wo nicht eine zäh die Jahrhunderte überdauernde lebendige Praxis eine beweiskräftige Tradition schuf, war dagegen wenigstens seit dem 17. Jahrhundert der Gebrauch der Choralnotierung gänzlich abgekommen, nachdem die Meistersinger im 15.—16. Jahrhundert durch Übergang zu den Notenformen der gleichzeitigen Mensuralnotenschrift (hohle Noten) und Aufnahme einiger mensuralen Elemente, wie sie übrigens ähnlich in die Notierung des gregorianischen Chorals um dieselbe Zeit eindrangen (◆ für kurze Penultimen, für das Credo cardinalesco etc.) ihre Herkunft aus der Choralnotierung bezw.

Neumenschrift unkenntlich gemacht hatten. Die Notierungen der weltlichen Lieder (und auch die der geistlichen, soweit sie nicht mehr in kirchlichem Gebrauche sich erhalten hatten, also z. B. der Mehrzahl der Sequenzen) waren daher um die Zeit, wo die ersten Anfänge musikgeschichtlicher Forschung auf sie aufmerksam wurden (im 18. Jahrhundert) bereits ohne eine sie der Gegenwart näher bringende Tradition, stellten also ein Rätsel, dessen Lösung seit Laborde und Perne bis auf den heutigen Tag den Scharfsinn der Musikhistoriker beschäftigt hat.

Auf dem Gebiete des altüberkommenen liturgischen Gesanges bestand also eine bezüglich des melodischen Verlaufs der Gesänge sogar im ganzen bewunderungswürdig verläßliche Tradition, die nur durch willkürliche Eingriffe in der Zeit der sogenannten Nachtridentinischen Choralreform (1577—1612) einen empfindlichen Stoß erhielt, doch ohne allzustarke dauernde Wirkungen auf die allgemeine Praxis. Die Arbeiten besonders der Benediktiner von Solesmes (Dom Guéranger, Dom Jaussion, Dom Pothier, Dom Mocquereau) für eine Restauration der Gregorianischen Gesänge in ihrer ursprünglichen Gestalt haben daher positive Resultate ergeben, an denen die allgemeine musikhistorische Forschung nicht vorübergehen kann. Nur das Problem des Rhythmus dieser Gesänge ist weder durch die umfassendsten Handschriftenvergleichungen noch durch die Tradition gelöst, wenigstens für diejenigen nicht, welche der Tradition der letzten Jahrhunderte gerade bezüglich des Rhythmus ein wohlmotiviertes Mißtrauen entgegenbringen.

Seit dem 16. Jahrhundert besteht nämlich die Tradition, daß die einzelnen Töne des Chorals, der Musica plana, wie er seit dem Aufkommen der Mensuralmusik (12.—13. Jahrhundert) zum Unterschiede von dieser genannt wurde, gleichen Dauerwert haben. Raphael Molitor hat in seinem hochverdienstlichen Werke „Die Nachtridentinische Choralreform“ (2 Bde. 1901–2, Bd. 1) Zeugnisse für diesen Gleichwert der Einzeltöne des Chorals aus Schriftstellern des 16. Jahrhunderts zusammengestellt, läßt aber die Frage offen (S. 75 ff.), ob diese Lehre „der ursprünglichen Rhythmik des Chorals nahekommt“; „Ein Unding ist die Lehre vom bleibenden Gleichwerte der Noten, vom rein musikalischen Standpunkte betrachtet, nicht. Nur der Text, die Wiedergabe des Wortes, könnte bedenklich machen“ (S. 78) — da stehen wir bereits mitten darin in der Diskussion über das Problem des Choralrhythmus!

Überblicken wir zunächst kurz die auf beiden Gebieten, dem des Choralrhythmus und dem des Rhythmus der mittelalterlichen Lieder einander gegenüberstehenden Parteien, so gruppieren sich dieselben in folgender Weise.

A. Gregorianischer Choral.

1. Strenge Traditionalisten (Benediktiner von Solesmes, Peter Wagner, R. Molitor [?]): „Jeder Einzelton, mag er allein auf eine Silbe kommen oder Teil eines Melisma sein, ist von gleichem Zeitwert, sofern nicht

durch Verdoppelung des Zeichens seine Dehnung verlangt ist. Der Rhythmus des Chorals ist ein freier, nicht taktmäßiger."

2. Mensuralisten (die Jesuiten Dechevrens, Gietmann): „Jenachdem gerade Striche oder gekrümmte Linien die Einzeltöne anzeigen, bedeuten die Neumen, besonders in den ältesten St. Gallener Handschriften lange oder kurze Töne. Der Rhythmus der alten Gesänge ist ein taktmäßiger, Werte verschiedener Dauer bunt mischender."

3. Standpunkt von G. Houdard: „Die letzten Elemente des Choralrhythmus sind die sillabae, die als kleinste Einheiten kenntlichen Einzeltöne oder Einzelfiguren (Ligaturen oder Konjunkturen); alle sillabae sind von gleichem Dauerwert, mögen sie aus einem, zwei, drei oder noch mehr Tönen bestehen. Durch die mehrtönigen Melismen kommen also in den Gleichgang des Chorals kürzere Notenwerte.

Zu diesen drei Standpunkten tritt als vierter der meinige weiterhin eingehend zu erläuternde; derselbe sei zunächst dahin präzisiert: „Den Notenzeichen kommt als solchen keinerlei bestimmter rhythmische Wert zu; aber aus der Gliederung und Betonung (Akzentuation) des Textes ist ein streng taktmäßiger Rhythmus abzuleiten, der die Dauerwerte der Einzeltöne in der mannigfaltigsten Weise differenziert."

B. Weltliches und geistliches Lied (Hymnen, Sequenzen, Leiche, Minnelieder etc.).

1. Mensuralisten (Perne, Coussemaker, Aubry, Rietsch etc.): „Die [mit Quadratnoten notierten] Lieder der Troubadours, Minnesänger etc. sind nach den Prinzipien der Mensuraltheorie des 13. Jahrhunderts (Epoche Franko) zu lesen. Die Form der Noten und Ligaturen bestimmt den Wert der einzelnen Töne."

2. Choralisten (G. E. Fischer, R. v. Liliencron, G. Jacobsthal etc.): „Die mittelalterlichen Lieder sind mit Choralnote notiert und haben nicht einen taktmäßigen sondern einen freien Rhythmus wie der Gregorianische Choral."

3. Opportunisten (Fétis, Restori u. a.): „Die Notierungen der Troubadours, Minnesänger etc. sind von Fall zu Fall zu beurteilen mit dehnbarer Anwendung der Mensuralprinzipien unter Berücksichtigung der metrischen Natur der Texte, die nicht vergewaltigt werden darf."

Auch hier muß ich einen vierten Standpunkt, den von Paul Runge und mir vertretenen anfügen, der sich hier mit denselben Worten wie unter A. formulieren läßt: „Ableitung eines taktmäßigen Rhythmus der Melodien aus der metrischen Beschaffenheit der Texte."

Ich versage mir hier eine eingehende Kritik der anderen Standpunkte und begnüge mich, den meinigen bezw. den Runges in allgemeinen Zügen zu begründen und an ein paar lebendigen Beispielen zu demonstrieren.

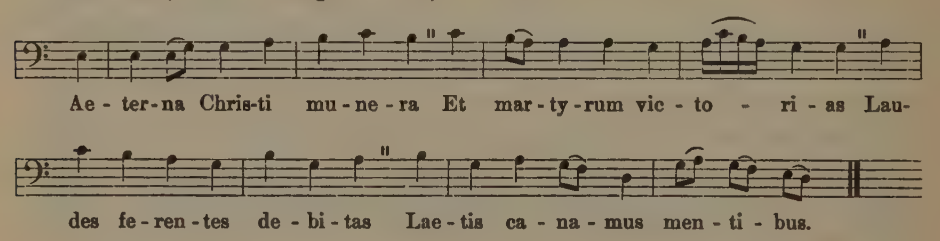
Seit 1867 Kardinal J. Pitra in seiner „Hymnographie de l'église grecque“ erstmalig darauf hingewiesen, daß mit der Ausbreitung der christlichen Kirchengesänge im Abendlande eine von derjenigen des klassischen Altertums im Prinzip verschiedene Behandlung der Sprache in der Verbindung mit der Musik Platz griff, nämlich die Silbenwägung statt der Silbenmessung, war eigentlich schon die Brücke gezeigt, welche von den Anfängen der griechischen und lateinischen akzentuierenden Dichtung zu der 1831 von Karl Lachmann mit seiner Abhandlung „Über althochdeutsche Betonung und Verskunst“ begründeten Vierhebungstheorie hinüberführt und eine Behandlung der gesamten Metrik des Mittelalters auf einer breiten gemeinsamen Basis ermöglicht. Der solide Aufbau und letzte Ausbau dieser Brücke erfolgte aber natürlich nur ganz allmählich und nahm den ganzen Rest des 19. Jahrhunderts in Anspruch. Die Verallgemeinerung der Vierhebungstheorie für alle germanischen Sprachen fand ihren Abschluß in der Erkenntnis von Ed. Sievers (Altgermanische Metrik [1892] S. 172 ff.), daß die gemeinsame Grundlage der deutschen und englischen Verskunst der altgermanische taktierende Gesangsvers ist, d. h. ein Melodieschema mit zweitaktiger Gliederung. Die Nutzanwendung auch für die altfranzösische Metrik hat neuestens Franz Saran gemacht („Der Rhythmus des französischen Verses“ 1904). Auf der andern Seite haben besonders die Arbeiten von Wilhelm Meyer („Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung“ [1886] und „Fragmenta Burana“ [1901]) die Anregungen Pitras weitergeführt und die Herkunft der akzentuierenden griechischen und lateinischen Poesie aus dem Orient, nämlich aus der syrischen Poesie der ersten christlichen Jahrhunderte erwiesen. Den Schlußstein fügte wieder Ed. Sievers ein mit seinen „Studien zur hebräischen Poesie“ (1. Bd. 1901), indem er die vierhebige Versnatur der hebräischen Psalmen und Cantica aufdeckte. Da die provenzalische und altitalienische Poesie sich gleichfalls glatt der Durchführung der Vierhebungstheorie fügen, so kann man sagen, daß heute das Gesetz der Vierhebigkeit als Grundlage der Versbildung des gesamten Mittelalters offenkundig zu Tage liegt und daß mit demselben als einem das Gemeinbewußtsein beherrschenden Faktor gerechnet werden darf. Es fehlt nur noch der letzte Schritt, um auch das Wesen des Rhythmus des Gregorianischen Chorals zu enthüllen, nämlich die Anwendung des Prinzips der Vierhebigkeit auch auf die gemeinhin als Prosa geltenden Texte der alten Kirchengesänge. Im Grunde ist das wieder nur eine Nutzanwendung der Sieversschen Erkenntnis. Denn wenn die abendländische Kirche, wie vernünftigerweise geschlossen werden muß und auch verbürgt ist, den Psalmengesang aus dem jüdischen Tempeldienst herübergenommen hat, so kann, da die hebräischen Texte durch griechische und lateinische ersetzt wurden, das was eigentlich übernommen wurde, nur ein Repertoire von Melodien gewesen sein, denen die übersetzten Texte anzupassen waren. Diese Melodien aber,

für vierhebige Verse erfunden, erforderten schlechterdings ähnlich geartete Betonungsverhältnisse der neuen Texte. Möglicherweise hat sogar die Notwendigkeit dieser Adaptationen direkt die Anfänge der akzentuierenden griechischen und lateinischen Poesie hervorgerufen. Jedenfalls liegen, wie man sieht, Gründe genug vor, diese Texte auf die Möglichkeit der Durchführung der Vierhebungstheorie hin zu prüfen. Speziell für den Gregorianischen Choral spitzt sich also die Frage dahin zu: „Sind die Texte der alten Kirchengesänge wirklich Prosa oder aber sind dieselben durch die Verbindung mit altüberkommenen Melodien, denen eine den Anforderungen der musikalischen Ästhetik genügende rhythmische Struktur eignete, doch auch formal Poesie? Denn daß dieselben inhaltlich Poesie sind, bedarf keines Wortes.

Es ist sehr bemerkenswert, daß die Verfechter des „freien Choralrhythmus“ und der Gleichwertigkeit aller Einzeltöne sogar für die ambrosianischen Hymnen einen taktmäßigen Rhythmus in Abrede stellen, so Peter Wagner („Einführung in die gregorianischen Melodien“ II [1905] S. 238) und C. Weinmann („Hymnarium Parisiense“ [1904] S. 27), und sogar die Ignorierung von Elisionen der streng gemessenen Dichtungen (NB. in Melodienotierungen des 13. Jahrhunderts!) als Beweismittel anführen. Und doch hat P. Wagner selbst sehr richtig erkannt (a. a. O. I [1901] S. 172), daß beim Gesange der Eintritt eines neuen Tones das Lästige des Hiatus völlig verschwinden macht und sogar die Italiener auf Zerlegung der Diphthonge geführt hat; daß es aber für solche Zerlegung neuer Zeiteinheiten bedürfte läßt Wagner wenigstens 1901 nirgend als seine Ansicht durchblicken, bemerkt im Gegenteil sehr wohl, daß bereits die älteste erhaltene Notierung des Pange lingua (9.—10. Jahrhundert) Melismen enthält und fügt hinzu: „Hier verschwinden die metrischen Verhältnisse der Verse zum Teil und die Gesetze der musikalischen Rhythmik treten an ihre Stelle.“ Das kann doch nur heißen: Die überzähligen Töne müssen im Takt untergebracht werden. Oder meint P. Wagner doch das Gegenteil: Das Metrum verliert seine ordnende Kraft und durch die Vermehrung der (gleichlangen!) Tongebungen zerfließt der Rhythmus? Wagner verstände dann unter „musikalischem“ Rhythmus dasselbe, was Saran unter anfechtbarer Berufung auf Aristoxenos den „melischen“ Rhythmus nennt (Jenaer Handschrift [1901] II. S. 103). 1905 ist das tatsächlich P. Wagners Standpunkt. Bekanntlich respektieren die sämtlich in jambischen Dimetern verfaßten Hymnen des Ambrosius noch die Gesetze der antiken Prosodie, sofern sie auf die Ikten (guten Taktzeiten) durchaus nur Längen oder Positionslängen bringen, auf die leichten Zeiten aber nur da Längen, wo sie auch die antiken Versschemata gestatten. Aber sein Anschluß an die syrischen und griechischen Tropariendichter tritt doch deutlich hervor in der überwiegend durchgeführten Bevorzugung akzentuierter Stammsilben, die fortan die Skansion allmählich ganz in den Hintergrund drängt (Jam súrgit hóra tértia). Bei den

Nachfolgern des Ambrosius in der Hymnendichtung hört aber die Rücksicht auf die Quantität der Silben bald ganz auf und die Sprechbetonung wird alleinherrschend (z. B. bei Hrabanus Maurus: mĕlos dămus vocibus). Bei einem der Vorbilder des Ambrosius, Gregor von Nazianz (4. Jahrhundert), führt bereits die rhythmische Dichtung zu ähnlichen Konflikten, sogar zu gleichzeitigem Widerspruche gegen die Quantität und den alexandrinischen grammatischen Akzent (δὸς ἀνυμνεῖν gemessen als , ebenso τὸν ἄνακτα. Vgl. Christ und Paranikas, Anthologia graeca [1871] S. 23).

Es ist natürlich kein Zufall, daß die Anfänge der abendländischen Hymnendichtung (Ambrosius) die Durchführung voll achtsilbiger vierhebiger Verse zeigen. Im Lichte der metrischen Theorie der letzten Jahrzehnte muß darin vielmehr eine sehr bedeutsame Tatsache gesehen werden, die das Gewicht der neuen Erkenntnisse wirksam bekräftigt. Ja man kann sich schwer des Gedankens erwehren, daß auch schon die Anacreontica und andere volkstümliche Dichtungen der alten Griechen auf ähnliche musikalische Grundlagen hinweisen, von denen freilich die dorische Kunstlyrik sich weit entfernte. Doch vermeiden wir Abschweifungen. Es genüge uns zunächst, konstatiert zu haben, daß die Vierhebigkeit der ältesten lateinischen Hymnendichtungen (jambische Dimeter bei Ambrosius, trochäische Dimeter bei Venantius Fortunatus) für dieselben eine musikalisch taktmäßige Ausführung selbstverständlich erscheinen läßt. Die älteste erhaltene Notierung eines ambrosianischen Hymnus ist die des Aeterna Christi munera in Hucbalds Aufzeichnung mit Dasia-Noten (Gerbert, Script. I. 154):



Die allein von streng syllabischer Komposition abgehenden beiden ersten Zeilen des Pange lingua (das bereits in Cod. St. Gall. 359 mit Neumen notiert vorliegt) lauten:



Ich überlasse es den Freunden des „freien Choralrhythmus," den befriedigenden, selbstverständlichen Verlauf, wie er sich durch Zuweisung der vier Hebungen jedes Verses an die guten Zeiten des Taktes ergibt, durch Auseinanderzerrung der Melismen in lauter gleichlange Einzeltöne zu zerstören.

Wie bestimmt übrigens schon das 4. Jahrhundert mit der Volksmäßigkeit der rhythmischen Dichtung rechnete, beweist das Zeugnis des Marius Victorinus (De metris et de hexametro): „Metro quid videtur esse consimile? Rhythmus. Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione sed numerosa scansione ad judicium aurium examinata utpote veluti sunt cantica poetarum vulgarium.“ Niemand wird uns einreden wollen, daß die Volkspoesie, der Volksgesang, gleichviel ob geistlicher oder weltlicher Art, prinzipiell auf einen Rhythmus verfallen könnte, der des eigentlichen Wesenskerns alles Rhythmus, nämlich einer leichterkennbaren Periodizität ermangelte.

Die späteren Hymnen und Sequenzen nehmen auch den Reim der Zeilenschlüsse an (wobei dahingestellt bleiben mag, ob der Reim eher für geistliche lateinische oder für weltliche Gedichte in Vulgärsprachen aufgekommen ist) und treten damit noch vollkommener in Parallele mit der Vulgärpoesie; die Grenzen beider gegeneinander verfließen je mehr und mehr, und für die weltlichen und die geistlichen Lieder zwei gegensätzliche Gestaltungsprinzipien annehmen zu wollen, erscheint angesichts der Denkmäler einfach als eine Unmöglichkeit. Daß z. B. Prozessionslieder einen taktmäßigen Rhythmus fordern, ist an sich klar.

Doch lassen wir Gesänge mit metrischen Texten, gleichviel ob gereimten oder nichtgereimten, streng gemessenen oder solchen mit Zählung der Silben oder doch der Hebungen, zunächst wieder bei Seite und fragen vielmehr, welche Bewandtnis es mit Gesängen auf sogenannte Prosa-Texte hat. Suidas (10. Jahrhundert) sagt von den Kanones des Johannes Damascenus aus, daß dieselben teils gemessene (*ἰαμβικοί*) teils prosaische seien (*καταλογάδην*); das ist sehr merkwürdig, da ein Kanon regelmäßig aus 10 bezw. 9 Oden besteht, deren Strophen nach derselben Melodie (Hirmus) gesungen werden, d. h. die Kanones gehören entschieden zur geistlichen Liedliteratur. Dom H. Gaisser kommt bei seinem Rekonstruktionsversuche der dem Johannes Damascenus zugeschriebenen Osterhirmen (Les Heirmoi de Pâques, 1905, S. 41), zu der sehr bemerkenswerten Überzeugung, daß deren Texte weder streng gemessene sind noch streng abgezählte Silben haben, daß vielmehr die Zahl der Silben der nach derselben Melodiephrase zu singenden Zeilen ziemlich stark variiert, daß aber das regulierende Prinzip ein musikalisches Schema ist, eine fertige Melodie, auf welche die variierenden Texte adaptiert werden müssen. Also weder die Quantität der Silben noch die Akzentuation sondern der Gang der Melodie und zwar einer taktmäßigen Melodie ist nach seiner Überzeugung das in letzter Instanz entscheidende. Diesen Leitsatz halte ich für durchaus richtig und sehr wichtig; ich bin der Ansicht, daß er nicht nur für die nicht streng metrischen Dichtungen des Johannes Damascenus sondern ebenso für die noch älteren kirchlichen Gesänge mit „Prosatexten“, also die Antiphonen, Responsorien, Hallelujaverse und Tractus gilt.

Schon in meinen „Studien zur Geschichte der Notenschrift“ (1878) habe ich bezüglich des Gregorianischen Chorals auf die vielfache Verwendung

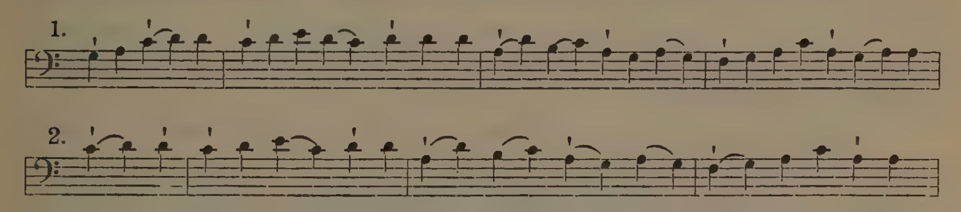
derselben Melodien mit ganz verschieden gearteten Texten aufmerksam gemacht und betont (S. 148 ff.), daß je nach der größeren oder geringeren Silbenzahl die Melodienotierung notwendig Veränderungen erleidet, die aber das Grundwesen der Melodie nicht antasten dürfen, daß somit die Melodien sozusagen eine ideale Sonderexistenz haben, die mit den verschiedenen Textunterlagen individualisiert in die Erscheinung tritt. Etwas dergleichen scheinen bereits die Instituta patrum de modo psallendi (Gerbert Script. I, 6) im Auge zu haben: „Omnis enim tonorum depositio in finalibus, mediis et ultimis non est secundum accentum verbi sed secundum melodiam toni facienda . . . si vero convenerint in unum accentus et melodia, communiter deponantur, sin antem, juxta melodiam toni cantus sive psalmi terminentur" — ein Satz, der die Choral-Reformideen des 16. Jahrhunderts gründlich verurteilt.

Die von Dom Mocquereau in der Studie „Sur l'influence de l'accent latin et du Cursus sur la structure de la phrase grégorienne" (Paléographie musicale III—IV) gemachte Zusammenstellung von Adaptationen derselben Melodie (Iustus ut palma florebit) auf eine größere Anzahl der Silbenzahl nach zum Teil sehr stark verschiedener Texte schien auf dem direktesten Wege zu der Erkenntnis führen zu sollen, daß die stets auf dieselben Hauptausbiegungen der Melodie fallenden Hauptakzentsilben die eigentlichen Träger eines wirklichen Rhythmus seien, nämlich in der Weise, daß diese Hauptakzente einander in gleichen Zeitabständen folgten, gleichviel ob zwischen ihnen eine Vermehrung der Silbenzahl Tonrepetitionen häuft oder Ligaturen auflöst oder aber im Gegenteil eine Verminderung der Zahl der Silben Tonrepetitionen beseitigt und Einzeltöne zu Melismen zusammenzieht. Leider hat sich die berechtigte Erwartung eines solchen abschließenden Ergebnisses der Studie Dom Mocquereaus nicht erfüllt; Mocquereau steht vielmehr in den neuesten Fortsetzungen seiner Arbeiten über den Choralrhythmus durchaus auf dem Standpunkte des Gleichwerts der Einzeltöne, von dem aus die Identität der Melodien bei stärkeren Veränderungen der Silbenzahl überhaupt gar nicht mehr erkennbar werden kann. Ich habe in dem 2. Halbbande meines „Handbuchs der Musikgeschichte" („Mittelalter" 1905), die Konsequenzen gezogen, welche nach meiner Meinung Dom Mocquereau ziehen mußte. 22 verschiedene Textunterlagen derselben Antiphonen-Melodie (Laetentur caeli) und 14 verschiedene Textunterlagen derselben Gradual-Melodie (Iustus ut palma) sind von mir nach der Überlieferung der Handschriften, wie sie Dom Pothiers Graduale (1882) und Dom Mocquereaus Liber usualis (1903) restituiert haben, einander gegenübergestellt; dieselben ergeben eine Fülle leichter Varianten im rhythmischen Detail, ohne daß doch die Hauptzeichnung der Melodie undeutlich wird. Dies Ergebnis ist aber dadurch erzielt, daß die Abstände der Hauptakzente als notwendig gleichbleibende angenommen und einer strengen taktmäßigen Ordnung zugrunde gelegt

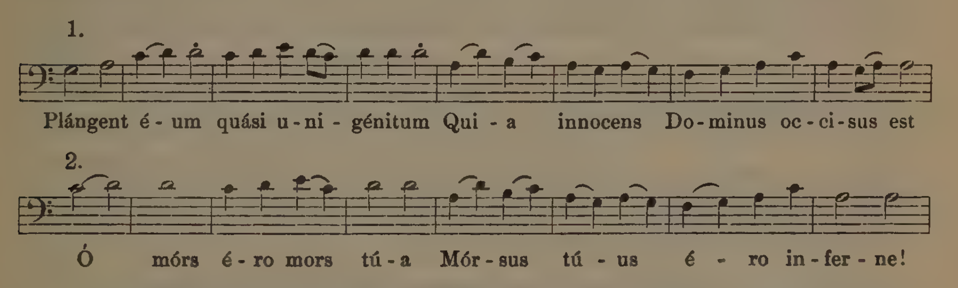
sind. Bei den Antiphonen ist diese Aufgabe eine verhältnismäßig einfache. Texte wie die beiden folgenden:

1. Plángent éum | quasi unigénitum
Quia ínnocens | Dóminus occísus est
und 2. O mors | éro mors túa
Mórsus túus | éro inférne.

sind doch selbst ohne Musik schon beinahe Verse! Dieselben stehen beiläufig mit den hier markierten Akzenten (es fehlen nur die geklammerten) in Mocquereaus „Liber usualis.“ Nach dem Prinzip der Gleichwertigkeit der Einzeltöne wären dieselben mit den zugehörigen Melodien zu lesen als:



Es wird aber (abgesehen von der starken Abweichung zu Anfang), nach mehrmaligem Hören oder Durchsingen jedermann dazu neigen, die beiden Melodien einander anzugleichen, einfach dadurch, daß er für die Hauptakzente gleiche Zeitabstände einhält und die Zwischensilben in der natürlichsten Weise anschließend an die Wortaussprache unterlegt:



Man frage sich nur einmal ernstlich, ob diese meine Deutung oder die obige Mocquereaus besser die Identität der Melodie zur Geltung bringt, von der besseren Aussprache der Worte ganz zu geschweigen!

Der Introitus der Messe des 4. Advent-Sonntags, die vier Distinktionen einfach direkt als vierhebige Verse gelesen:

Roráte caéli désupér
Et núbes plúant jústúm
Apériétur térrá
Et gérminet sálvatórém.

ergibt ganz von selbst die Rhythmisierung (in strengem Anschluß an die Neumengruppierung):

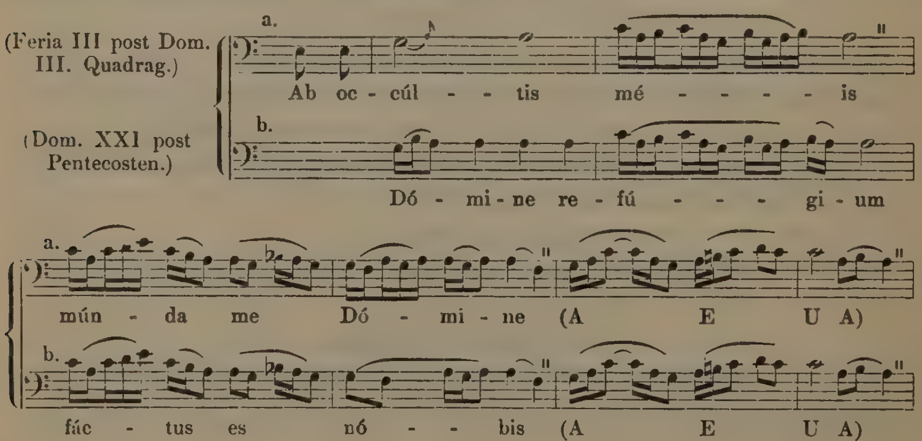


Leider kann ich für diese prächtige wohlerhaltene Melodie keine Verwendung mit anderem Text nachweisen; das Inclina domine am 15. Sonntag nach Pfingsten stimmt nur in der 1. Distinktion überein und klingt ebenso am Schluß aus, geht aber in der (erheblich längeren) Mittelpartie andere Wege, sodaß die Identität der Melodie nicht evident ist. Eine verkümmerte oder aber noch nicht voll entwickelte Nebenform stellen vielleicht die Antiphonen zum Benedictus „Posuerunt super caput", Mulieres sedentes" und „Praeceptor per totam noctem" vor.

Die sich ganz von selbst ergebende Einstellung des „Rorate caeli" in den Takt macht nun aber den eigentlichen Kern der Melodie durch das Rankenwerk der Verzierungen hindurch deutlich sichtbar:



Ganz in derselben Weise enthüllen auch die Einstellungen der kompliziertesten Sologesänge (Gradualien, Hallelujaverse, Traktus) eine einfache melodische Grundlage, auf welche für schwächere Sänger zurückzugreifen jedenfalls logischer wäre als willkürliche Abkürzungen der Koloraturen ohne eine solche Motivierung. Raumrücksichten zwingen mich zur Beschränkung auf die Mitteilung einer einzigen Gradualmelodie mit zwei verschiedenen Textunterlagen, die aber in beiden Versionen so gut konserviert ist, daß sie das, worauf es mir in erster Linie ankommt, die zweifellose Identität der Melodie trotz mancherlei kleiner Abweichungen im Figurativen, bestens zu illustrieren geeignet ist. Ich stelle die beiden Melodien untereinander:



a.
Ét ab a - li - é - - - - - - - - nis (A E

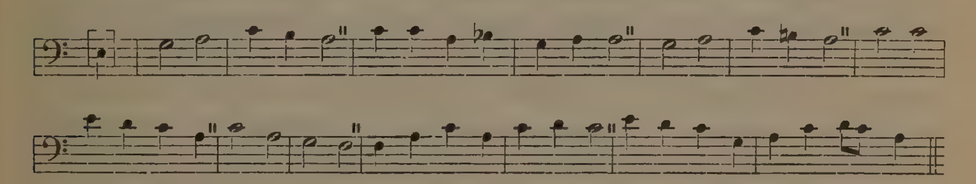
b.
Á ge - ne - ra - ti - ó - - - - - - - - ne (A E

a.
U A) Pár - ce ser - vo tú - o

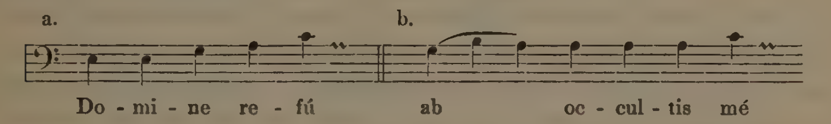
b.
U A) Ét pro - - gé - ni - e

a. b.
(A E U A)

hier ist der durch die Verzierungen hindurch erst erkennbare Melodiekern:



Solche Vergleichung paralleler Notierungen führt zu den allerschwersten Bedenken gegen die traditionelle Chorallehre. Nimmt man Gleichwert aller Einzeltöne an, so ist doch gar nicht zu verstehen, warum so viele Melodien gerade zu Anfang starke Abweichungen zeigen. An sich scheint doch keinerlei Hindernis vorzuliegen, den Textanfang von a) auf die Melodie von b) zu singen oder umgekehrt:

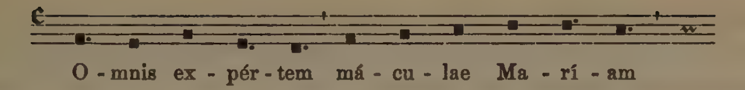


da ja dabei sogar der Hauptakzent noch auf die rechte Melodiestelle trifft. Nimmt man dagegen eine Melodie als gegeben an, die der obigen Deutung entspricht, so erscheinen sowohl die beiden vorgehängten e als auch das Melisma g h a als ganz unbegreifliche Verzerrungen, wenn sie in gleichen Notenwerten ausgeführt werden; alles Lästige und Hemmende verschwindet aber,

sobald durch die geregelte Taktordnung die beiden e zu leichten kurzen Auftakten werden und das g h a zu einer zierlichen Ausschmückung des beginnenden g. Die Konstanz des Zusammenfallens der Hauptwortakzente mit Hauptausbiegungen der Melodie, welche die Handschriften zur Evidenz erweisen und auf welche auch Dom Mocquereaus Studie so großes Gewicht legt, ist aber ästhetisch ohne jeden Wert, wenn für diese Hauptpfeiler des Melodieaufbaues nicht gleiche Zeitabstände angenommen werden, sodaß sie den eigentlichen rhythmischen Pulsschlag bedeuten; andernfalls dienen sie ja geradezu dem Aufweise rhythmischer Amorphie, bringen den Mangel an Symmetrie in fataler Weise zu Bewußtsein. Es hieße die Augen gewaltsam schließen, wenn man angesichts der Möglichkeit einer allgemeine ästhetische Forderungen befriedigenden Lösung der Choralfrage auf dem Gleichwert der Einzeltöne bestehen wollte.

Die ganz ausgezeichneten einleitenden Bemerkungen Gevaerts über den Bau der Antiphonen (Coupe des antiennes) in seiner Mélopée antique dans le chant de l'église latine (1895) beginnen mit dem Satze (S. 133): „Le chant latin des psaumes et des antiennes possède pour unique élément de rythme la périodicité des repos de la voix, en d'autres termes une symétrie approximative dans la longueur des diverses sections de la mélodie." Man braucht diesen Satz nur recht buchstäblich zu nehmen, etwas strenger, als ihn Gevaert selbst verstanden wissen will, so ist das Problem des Choralrhythmus wirklich gelöst. Selbst das „approximative" kann man aber sogar gelten lassen; die starre Gleichheit der effektiven Länge der einzelnen Distinktionen ist gar nicht unbedingt erforderlich, insonderheit wird man für die Stellen, wo Melismen sich häufen, von der rigorosen Durchführung des Taktes etwas abgehen können. Aber die Illusion einer wirklichen Periodizität der „repos de la voix" muß gewahrt bleiben; das ist aber für reicher verzierte Melodien gänzlich ausgeschlossen, wenn man die Einzeltöne als gleichwertig ansieht.

Wie bereits bemerkt, steuerten aber die Vorarbeiten der Benediktiner von Solesmes mit ihrer durchgeführten Einzeichnung der Akzente in den Text auf etwas ganz anderes hin als die Gleichwertigkeit der Einzeltöne. Der Liber usualis Dom Mocquereaus hat sogar in die Notierung selbst noch weitere Elemente eingeführt, die eine Unterscheidung kurzer und langer Töne bedeuten und der von mir verlangten taktmäßigen Ordnung so nahe kommen, wie das ohne Umschreibung in modernen Mensuralnoten eben möglich ist. Ich meine jene rechts neben die Noten gestellten Punkte, welche den überlieferten Notierungen fremd sind und über die Mocquereau berichtet (Liber usualis, prooemium S. VIII): „certis quibusdam punctis moras vocis significavimus; quae signa primum a nobis caute tentata ab omnibus tanto favore accepta sunt (!), ut iis nunc constanter utamur". S. 1139 des Liber usualis finde ich einen Marienhymnus so notiert:

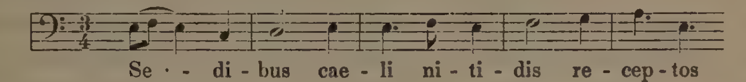


Ich würde nach den oben erläuterten Prinzipien den Hymnus nach den Akzenten so in den Takt stellen:

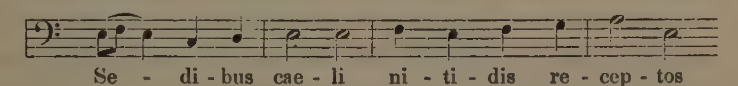


Sollte wirklich Dom Mocquereau etwas anderes meinen? Sollten diejenigen etwas anderes meinen, welche diese Punkte mit Begeisterung aufgenommen haben?

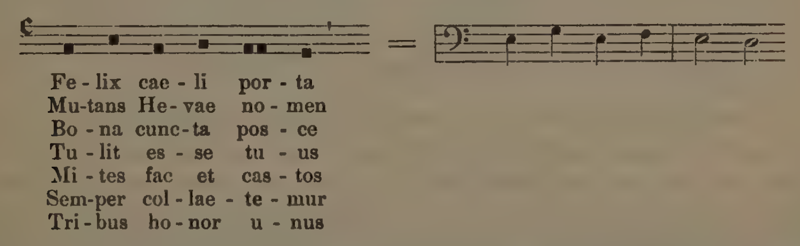
In den Notierungen der glatt im achtsilbigen vierhebigen Schema verlaufenden ambrosianischen Hymnen sucht man bei Mocquereau vergebens nach solchen Punkten; nur am Ende der einzelnen Zeilen finden sie sich, sind aber da neben den Divisionsstrichen natürlich ein entbehrlicher Luxus. Mit voller Konsequenz hat Mocquereau allerdings diese Bezeichnungsweise nur bei den Hymnen im Sapphicum minus durchgeführt, dessen der antiken Skansion ja gänzlich zuwiderlaufende Umgestaltung durch die akzentuierende Dichtung im Rahmen des vierhebigen Schemas ja aller Welt durch das „Integer vitae“ geläufig, aber sicher nicht für dieses, sondern für das „Ut queant laxis“, also im geistlichen Liede, zuerst aufgekommen ist. Anstatt (Liber usualis S. 905):



rhythmisiert vielmehr Mocquereau konstant:



(ebenso S. 872 das Ut queant laxis). Daß Dom Mocquereau nicht in dem Ave maris stella gleichfalls der Penultima aller Zeilen den Punkt beigefügt hat, ist wohl damit zu erklären, daß er in den überkommenen Notierungen die Verdoppelung des Notenzeichens (Strophicus) angewandt fand, wie er sie für eine Anzahl Zeilen reproduziert (S. 699):



Auch hat Mocquereau an allen entsprechenden Stellen keinen Punkt angebracht, wo ein Melisma nach seinen Prinzipien ja die entsprechende Dehnung bringt.

Inkonsequent ist es freilich, daß an einigen syllabischen Stellen doch der Punkt fehlt, wo ihn die Analogie bedingt. In der Bezeichnung der kurzen Antiphonen finde ich ebenfalls oft Punkte, wo meine Deutung Dehnungen fordert; doch ist das Prinzip ihrer Anwendung nicht überall klar ersichtlich. Daß dasselbe aber einen Widerspruch gegen den Gleichwert der Einzeltöne und zwar ohne Motivierung durch die Neumenformen bedeutet, sei ausdrücklich konstatiert. Damit sei die Darlegung meines Standpunktes bezüglich des Rhythmus des Gregorianischen Chorals abgeschlossen. Die Ergebnisse meiner Deutung bringen nichts, was gegenüber den Ergebnissen der Leseweise Houdards oder gar Dechevrens' (Études de science musicale 1898, 3 Bände) ungeheuerlich scheinen könnte; ich möchte aber für meine Deutung den Vorzug strenger Konsequenz und leichter Verständlichkeit des Prinzips in Anspruch nehmen und nebenbei wiederholt darauf hinweisen, daß durch dieselbe der Choralrhythmus seine prekäre Isoliertheit verliert und als natürliches Glied in die allgemeine rhythmische Theorie eintritt.*)

Mein Standpunkt gegenüber den weltlichen Liednotierungen des Mittelalters bedarf nach den obigen Ausführungen nur weniger Bemerkungen.

Die Dichtung des provenzalischen Troubadours beginnt wie die Hymnendichtung mit der glatten Durchführung der Achtsilbigkeit in den „Vers“ (!) genannten Liedern, die, wenn sie männliche Reime haben, mit Auftakt beginnend zu lesen sind, wenn sie weibliche Reime haben, volltaktig einsetzen. Ich nehme als selbstverständlich nicht ungeraden, sondern geraden Takt für die Übertragungen an, da die provenzalische Sprache wie die französische nicht nur nicht Länge und Kürze der Silben unterscheidet, sondern nicht einmal bestimmt auf Akzent Anspruch machende Silben kennt. Von Anfang an steht aber fest, daß der Reim (bei weiblichen Reimen die erste Reimsilbe) Schlußträger ist, d. h. auf die schwerste Zeit gehört. Daß andere Versmaße als solche mit zweisilbigen Füßen (jambische und trochäische, aber ohne Unterscheidung von Längen und Kürzen, nur akzentuierend als ♩ | ♩ oder ♩ ♩ | etc.) überhaupt für die Vulgärpoesien des Mittelalters nicht in Frage kommen, beweisen die speziell für dieselben (wenn auch in erster Linie die lateinischen) berechneten Admonter „Regulae de rhythmis“, welche Fr. Zarncke in Bd. 23 (1871) der Ber. der Königl. Sächs. Gesellsch. der Wissensch., phil.-hist. Kl., herausgegeben hat. Daktylische oder anapästische Maße kennt diese

*) Während des Drucks dieses Aufsatzes erhalte ich Peter Wagners Besprechung des 2. Halbbands meines Handbuchs der Musikgeschichte (Zeitschr. d. Intern. M.-G. VII. 5). Ich freue mich von so autoritativer Seite die Konsequenz meiner Darstellung anerkannt zu sehen. Daß P. Wagner mir bedingungslos beipflichten würde, konnte ich natürlich nicht erwarten; doch ist ihm eine Erschütterung des Fundaments meiner Methode nicht gelungen. Vorläufig steht Meinung gegen Meinung, und vielleicht wird dieser Aufsatz meine Position noch ein weniger weiter befestigen.

für die Abrundung der von mir skizzierten rhythmischen Theorie hochwichtige, im 12. Jahrhundert verfaßte Schrift überhaupt nicht (!).

Die Anwendung der Vierhebungstheorie auf die Gesänge der Troubadours etc. erfordert vor allem die Zerlegung aller mehr als achtsilbigen Verse in zwei durch den Sinn geschiedene Teile, die sehr häufig in den originalen Notierungen in bestimmtester Weise durch den Divisionsstrich angezeigt sind. Das gilt vor allem für die in den Chansons so häufigen Zehn- und Elfsilbler, welche entweder zu Anfang (bei den Provenzalen das gewöhnliche) oder aber zu Ende (so besonders in den nordfranzösischen Romanzen) drei bis fünf Silben abgliedern, denen in vielen Fällen eine epigrammatische Wucht innewohnt, die sie ohnehin deutlich genug abhebt. Die späteren Denkmäler machen es beiläufig wahrscheinlich, daß statt ♩ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. schon früh der bestimmter einsetzende Rhythmus 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥. für dieselben aufgekommen ist (vgl. die Umgestaltung des Sapphicum minus).

Für die deutschen Minnesänger liegen die Verhältnisse insofern etwas anders, als die alt- und mittelhochdeutsche Sprache immer nur die Hebungen zählen und die Senkungen ignorieren (die daher vermehrt werden oder auch fehlen können). Die deutsche Poesie hat in keinem Stadium den Amphibolismus der Silbenwertung im Metrum gekannt, der den romanischen Sprachen eigen ist.

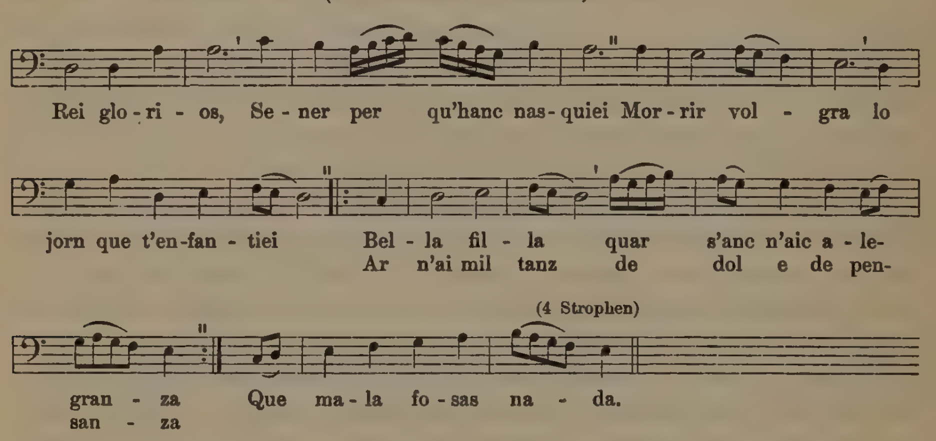
Als Beispiele meiner Übertragungsweise dieser Art von Literatur mögen die in dem provenzalischen Mysterium ‚St. Agnes‘ eingelegten Gesänge den Abschluß bilden. Dieses Werk ist 1877 durch V. Sardou mit Übertragungsversuchen der Melodien von Abbé Rillard herausgegeben worden, mit denen man die meinigen vergleichen möge, um sich zu überzeugen, daß wir auf dem Wege des Fortschritts sind. Als Vorlagen benutzte ich die phototypische Faksimile-Ausgabe des einzigen Manuskripts (Bibl. Chigi C. V. 151 in Rom) von Ern. Monaci (1880) und die Textausgabe von Karl Bartsch (1869). Auf das Stück selbst, das die vom h. Ambrosius verfaßte Vita S. Agnetis dramatisiert, brauche ich nicht einzugehen, da die Bartsch'sche Ausgabe alles zur Orientierung Erforderliche in der Einleitung mitteilt. Die Gesänge des im 14. Jahrhundert geschriebenen Werkes sind dadurch wertvoll, daß sie berühmte, zum Teil sonst nicht erhaltene Melodien von Troubadourliedern (mit neuem Text) bringen. Darunter befinden sich die Alba „Rei glorios“ von Guiraut de Borneilh (1175—1220) und leider nur wenige Noten des Anfangs des „Pos de chantar m'es pres talens von Wilhelm IX. von Poitou (1087—1127), des ältesten aller Troubadours. Von kirchlichen Gesängen kommen vor die Hymnen „Veni creator spiritus“ und die ebenfalls das ambrosianische Maß einhaltende „Si quis cordis et oculi“, sowie die Antiphonen „Veni sponsa Christi“ und „Haec est virgo sapiens“. Der „Planctus Sancti Stephani“ erweist sich in der Melodie identisch mit dem „Veni creator spiritus“. Die dramatischen Gesänge, bei denen nicht eine Bemerkung über anderweite Herkunft

steht, sind wohl für das Stück selbst erfunden (No. 3, 6, 7, 8, 11, 15). Für das „Rei glorios“ vgl. Emil Bohns Aufsatz „Zwei Trobadorlieder“ im Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Bd. CX S. 110ff.

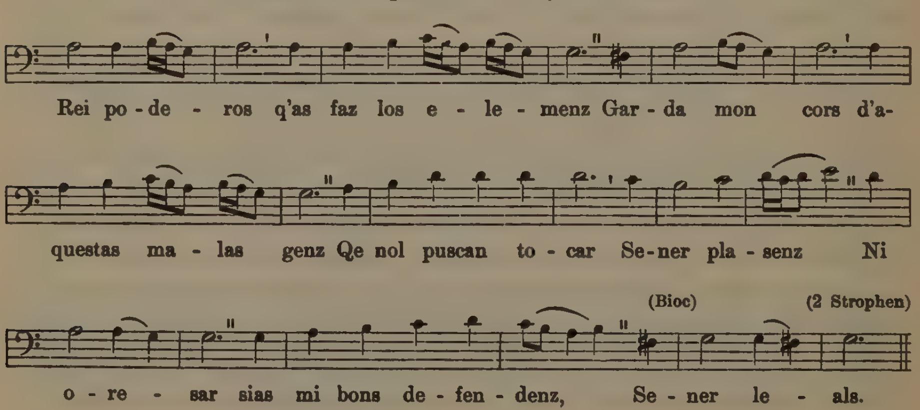
Die teilweise variierenden Verzierungen der Hymnen und Antiphonen sind durchaus geeignet, meine Deutung des Choralrhythmus zu stützen; es ist daher der Mühe wert, sie genauer zu vergleichen.

Die Gesänge des provenzalischen Mysteriums S. Agnes.

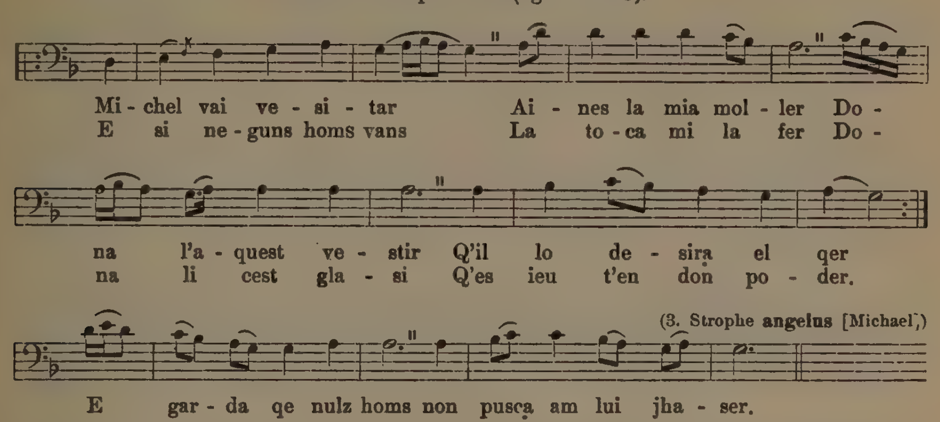
(fol. 72v) 1. **Mater** facit planctum in sonu albae *„Reis glorios verai lums e clardat“* (von Guiraut de Borneilh).



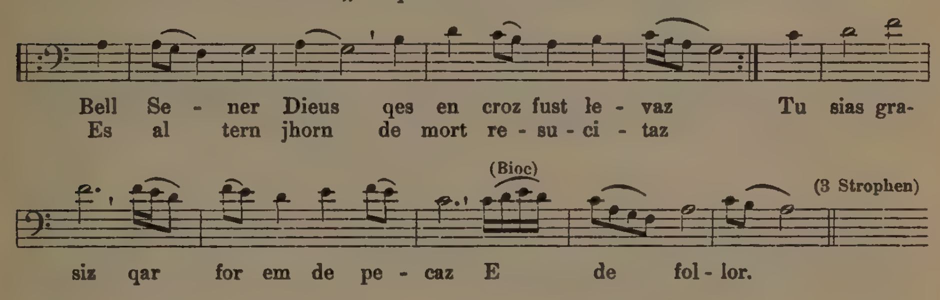
(fol. 72v) 2. Planctum beatae **Agnetis** in sonu *„El bosc clar ai vist al palais Amfos A la fenestra de la plus auta tor“* (alte Romanze ?).



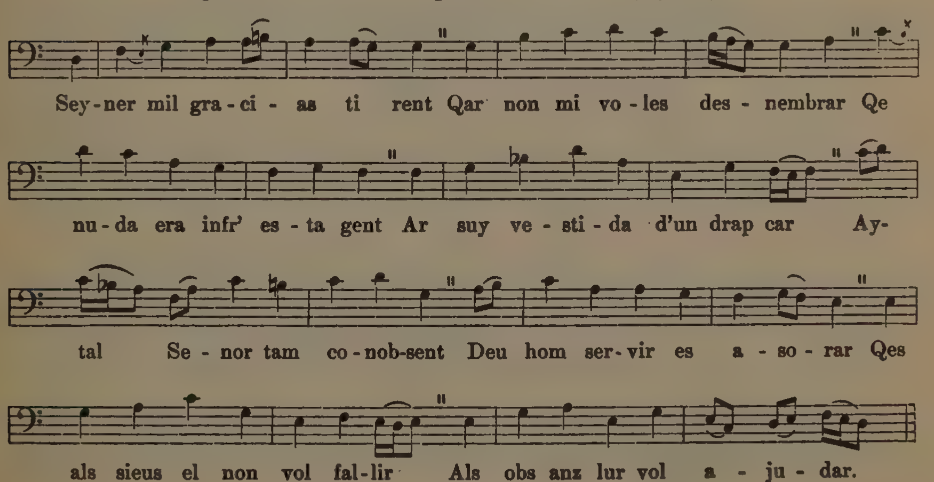
(fol. 73 r) 3. **Christus** dicit arcangelo Michaeli, ut tendat visitatum Ainem et portat induentum capillorum (vgl. No. 15).



(fol. 74 v) 4. Modo tendunt omnes **meretrices** in medio campi et faciunt planctum omnes simul in sonu *„Bel paire cars non vos veirois am mi"*.



(fol. 74 v—75 x) 5. **Aines** induit indumentum quod misit ei Dominus et postea facit planctum in sonu *„Si quis cordis et oculi* (Hymne).



(fol. 76 v—77 r) 6. Modo currunt omnes **milites** et elevant ipsum et ponunt (Planh; durchnotiert):

Mal-vai - sa mort per-q'as vol-gut au - cir Nos-tre sei-nor sens
Que nos vol - gram maihs la pe - na su - frir Sol qu'el fos sans e

to-ta u-cai-son Qe nos se - rem so po-dem se-gur di - re tut
vis-ques am ra-son, C'om non po - ria gens com-pa-rar ni di - re La

pres e mort don er drez e ra - sos Qar lo la - sem a-
gran do-lor c'au - ran tut siei pa - rent Ni t'en-go - sa sap-

nar sens com-pa - nos Ben er ra-sons c'om nos de-jha au - ci - re
chas ni ma-ri - ment Qant o sa-bran ven-rem tut a mar-ti - re.

(fol. 78 v—78 v) 7. **Prefectus** (Planh).

Ai que fa - ra le pe - cai-res Por sos bons cars filz es mortz
Jieu non cre que mais ce - nai-res Pre - ses tan gran des - co - nortz.

(Melodie des Abgesangs fehlt). (nur 1 Strophe).

Com ieu faz en aquest dia E mon car fill ques es morz Per mon grat ades moria.

(fol. 78 v) 8. **(Mater** [Planh]):

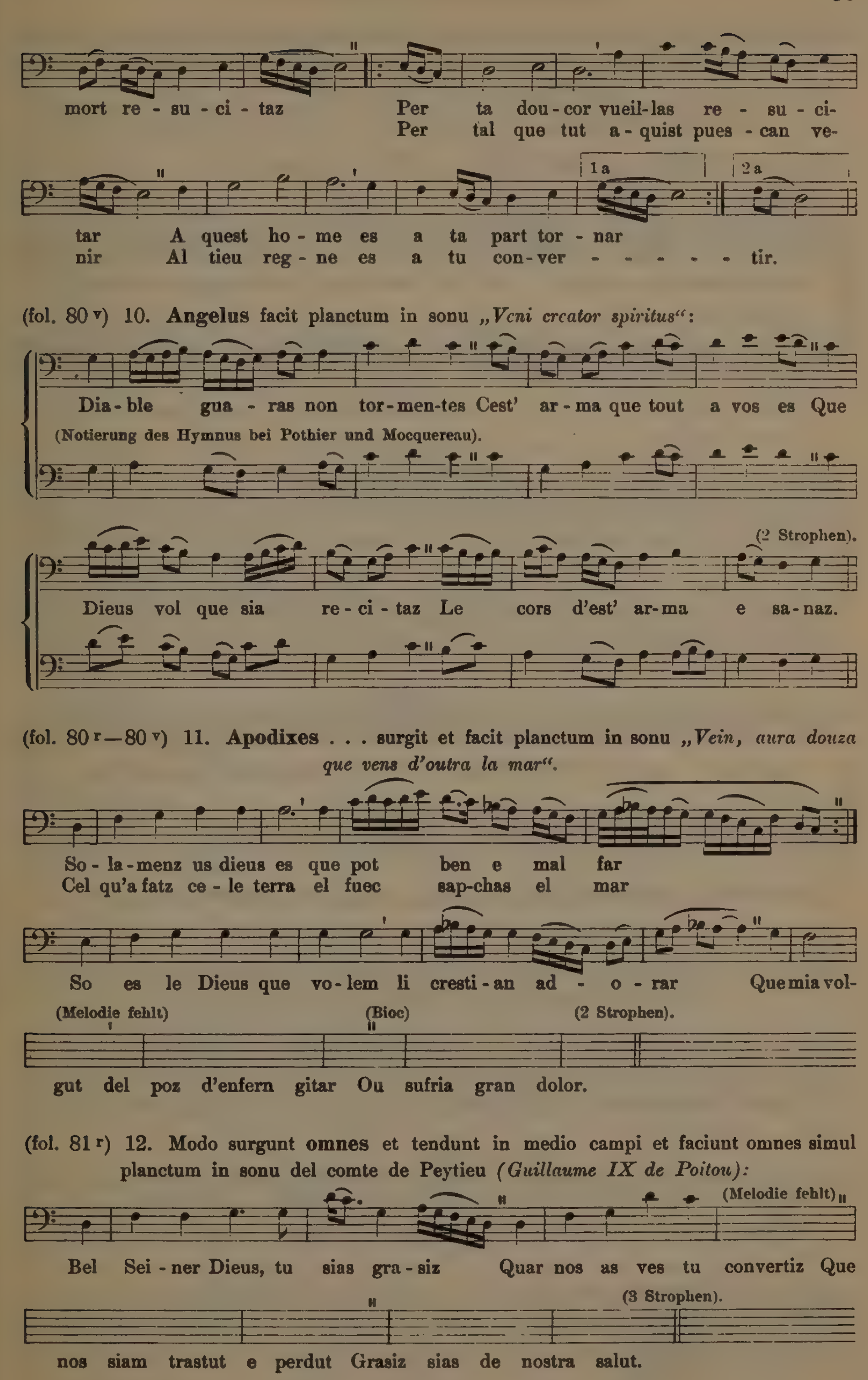
Ai ma-ri - da, que poi-rai de - ve - nir, Ai mort, ou iest? per
Pos per-dut ai mon fill, com no m'es-guir!

(2. Str.: Soror).

que non vens au - zir Per lo mien grat a-des vol-gra mo-rir.

(fol. 79 v) 9. **Agnes** tendit ad lectum mortui, respicit ipsum et tangit ei faciem et manus et postea facit planctum in sonu: *„Iha non ti quier quc mi fasas perdo“*
„D'aqucst pccat, Seynor, qu'ieu hanc feses“.
et facto planctu ponit se juxta lectum in oratione flexis genibus:

Ai fil de Dieu ques en croz fust le - vaz Es al terz jhorn de


mort re - su - ci - taz Per ta dou - cor vueil-las re - su - ci-
Per tal que tut a - quist pues - can ve-
1 a
2 a
tar A quest ho - me es a ta part tor - nar
nir Al tieu reg - ne es a tu con - ver - - - - - tir.
(fol. 80 v) 10. Angelus facit planctum in sonu „Veni creator spiritus“:
Dia - ble gua - ras non tor - men - tes Cest' ar - ma que tout a vos es Que
(Notierung des Hymnus bei Pothier und Mocquereau).
(2 Strophen).
Dieus vol que sia re - ci - taz Le cors d'est' ar - ma e sa - naz.
(fol. 80 r—80 v) 11. Apodixes . . . surgit et facit planctum in sonu „Vein, aura douza que vens d'outra la mar“.
So - la - menz us dieus es que pot ben e mal far
Cel qu'a fatz ce - le terra el fuec sap-chas el mar
So es le Dieus que vo - lem li cresti - an ad - o - rar Que mia vol-
(Melodie fehlt)
(Bioc)
(2 Strophen).
gut del poz d'enfern gitar Ou sufria gran dolor.
(fol. 81 r) 12. Modo surgunt omnes et tendunt in medio campi et faciunt omnes simul planctum in sonu del comte de Peytieu (Guillaume IX de Poitou):
(Melodie fehlt)
Bel Sei - ner Dieus, tu sias gra - siz Quar nos as ves tu convertiz Que
(3 Strophen).
nos siam trastut e perdut Grasiz sias de nostra salut.

(fol. 84 r) 13. Modo vadunt in medio campi et faciunt planctum in sonu *„Bel Seiner paire glorios Cui tot quant es deu obesir“* (Text: Seyner dieus qu'en croz fust levaz etc.; Melodie fehlt).

(fol. 84 v) 14. Planctum **Agnetis** in sonu *„Lasa en can grien pena“*:

1. Strophe.

Sey-ner quel mont as cre - at Es ho-me de brac for - mat

2. Strophe (alia) NB.

Veimais venc ves tu bel pai-re Quar Seyner fi - sel cre - ai - re

(Bioc)

Do-na mi per ta bon-tat Veimais fi E mos tortz per-

NB.

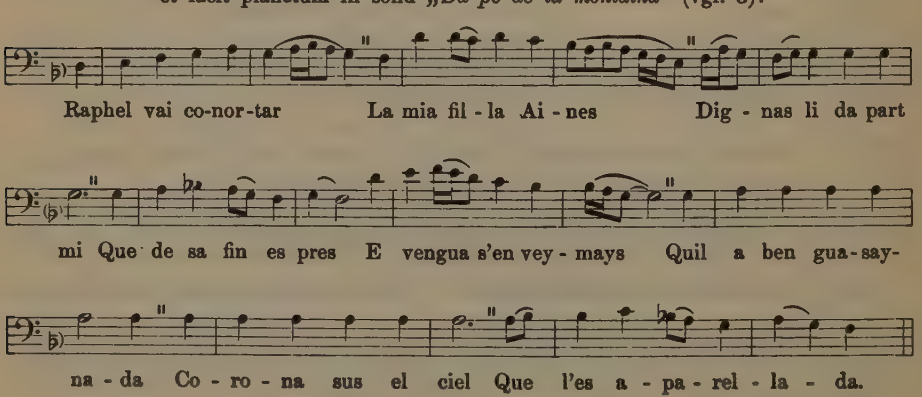
Re-cip mi en ton re-pai - re Qiheu de - sir Quiheu vuel re - ce-

do-na mi Qu'a tu Sey-ner de pie-tat Rent m'arma de mot bon grat.

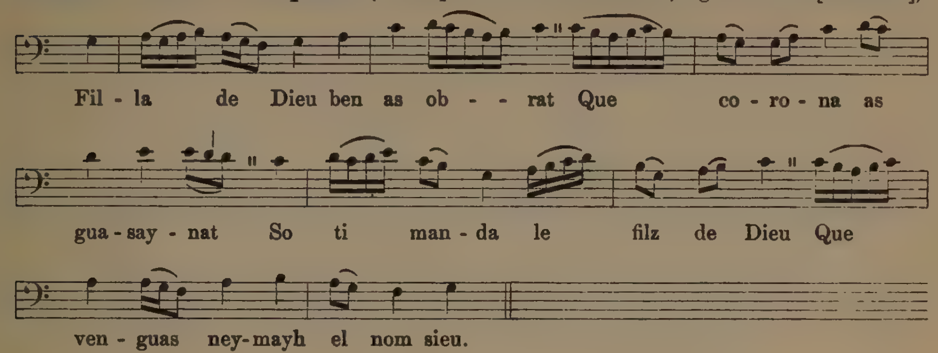
NB.

bre mar-tir Per gua-sa - nar la ti a - mor E su-frir pena e do-lor.

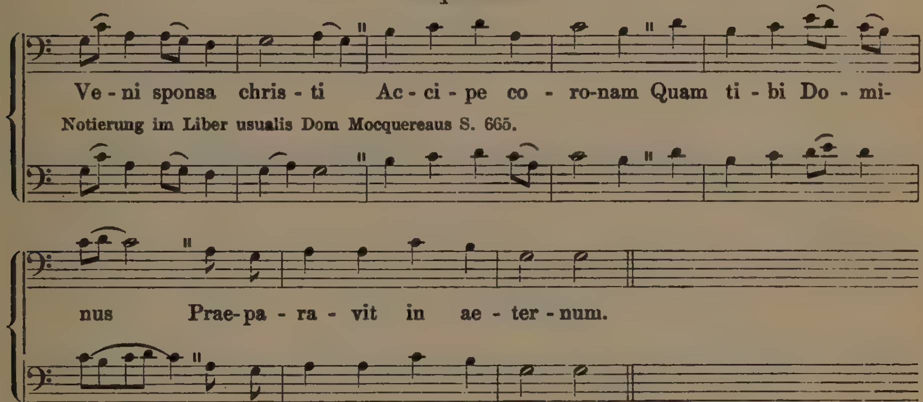
(fol. 85 r) 15. **Christus** dicit arcangelo Rapheli ut tendat confortatum filiam suam Agnem et facit planctum in sonu *„Da pe de la montaina“* (vgl. 3):



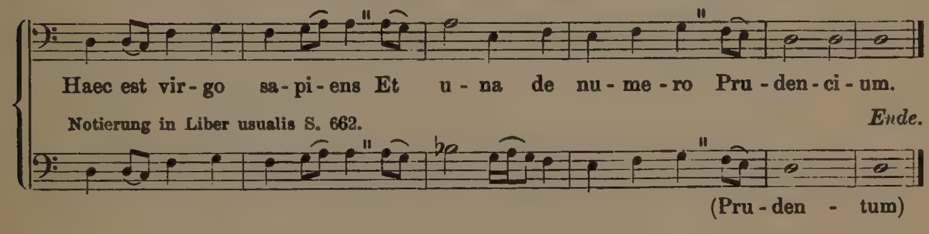
(fol. 85 r) 16. **Angelus (Raphael)** vadit ad eam dicens et facit planctum in sonu illius **romanicii de Sancto Stephano** (2 Strophen voll durchnotiert; vgl. No. 10 [identisch]).

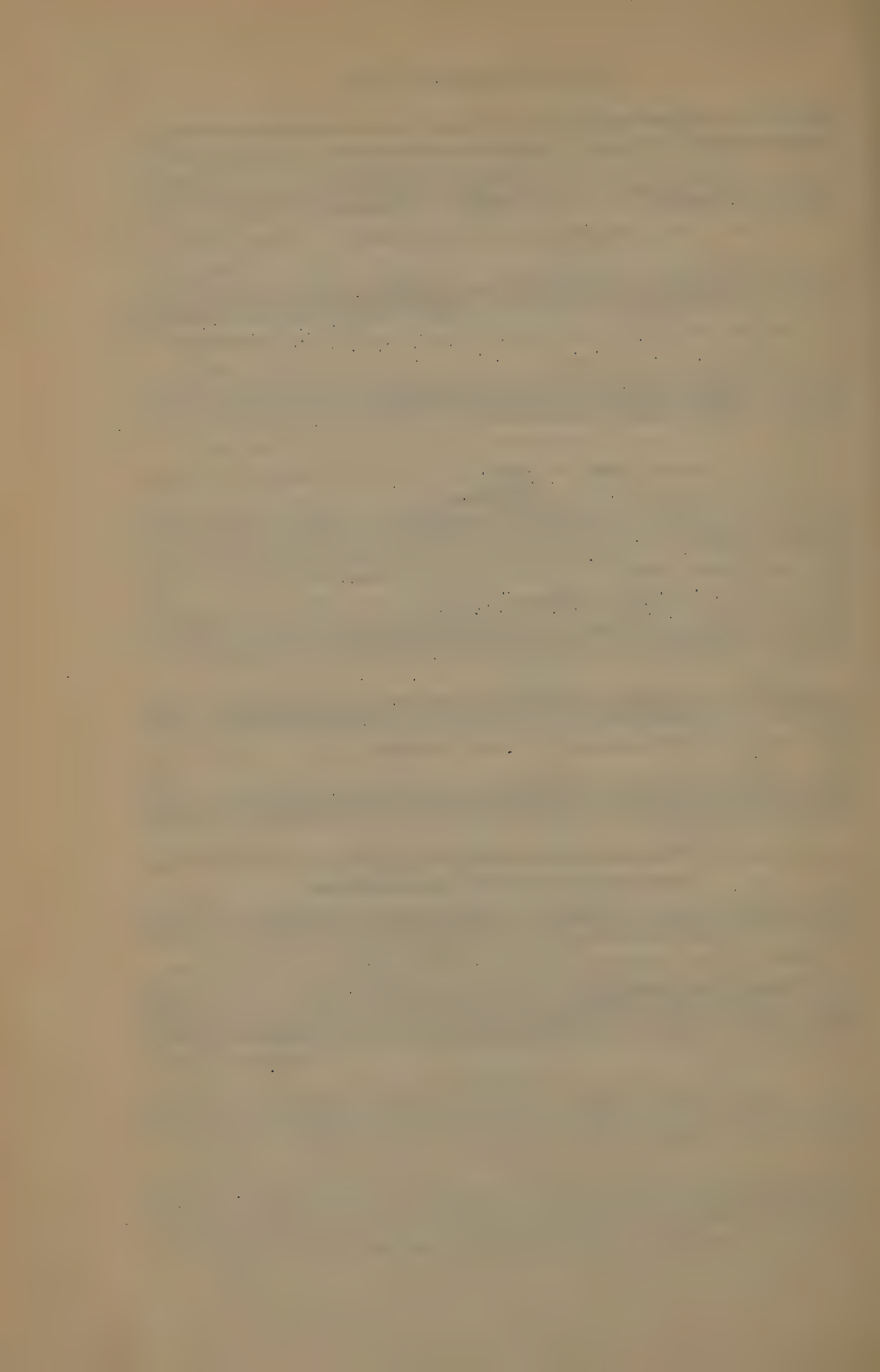


(fol. 85 v) 17. Veniunt **Angeli** et quatuor sunt juxta corpus virginis Dicunt istam **Antiphonam:**



(fol. 85 v—86 r) 18. Et postea flectit se **quartus ex Angelis** et accipit animam et defert ipsam ante Deum cantando istam **Antiphonam:**

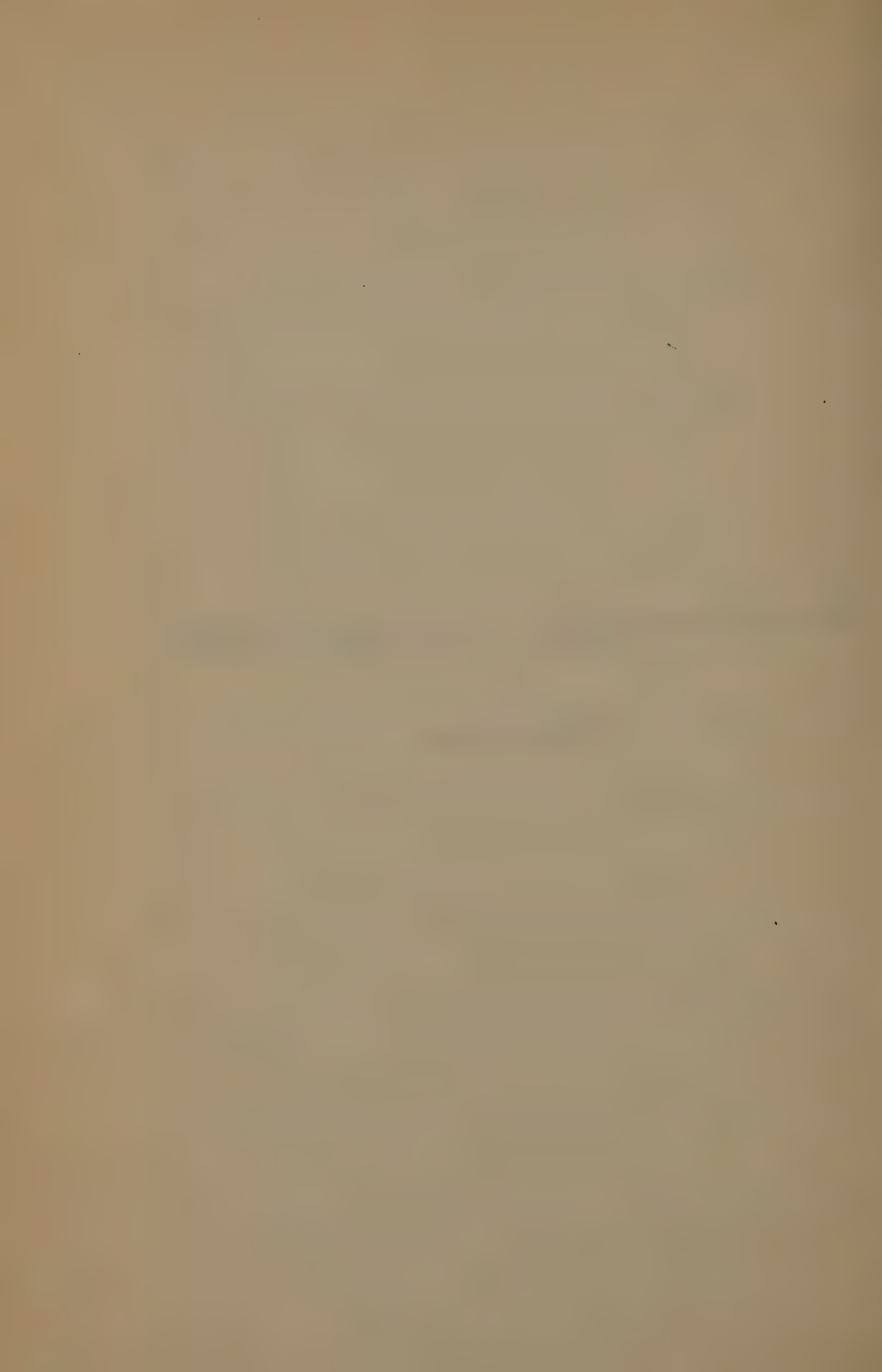




Über das Romantische in der deutschen Musik.

Von

Wilibald Nagel.



Wenn wir von der deutschen romantischen Musik sprechen, so denken wir an die Gruppe von Künstlern, die im Anschlusse an die romantische Dichterschule schuf; ihre typischen Vertreter sind Weber, Marschner und Wagner in der Oper, Schumann, der auch das romantische Lied zur höchsten Blüte brachte, in der Instrumentalmusik. Wie die geistige Richtung, die der romantischen Kunst ihren Eigenton gab, nicht mit dem Wirken dieser Künstler ein plötzliches Ende fand, wie vielmehr die nachkommenden, Joh. Brahms, R. Wagner und die Modernen durch sie eine bedeutende Beeinflussung erfuhren, so ist die romantische Kunst auch nicht über Nacht aufgesproßt, nicht das Resultat künstlerischer Laune oder einem äußerlichen Bedürfnisse nach neuen Ausdrucksmitteln entsprungen. Die Romantik ist wie aller künstlerisch-echte Ausdruck bedingt durch inneren Zwang, gebunden an die allgemeine Wesensrichtung ihrer Zeit.

Überblickt man das, was den romantischen Niederschlag dieser Zeit in der Musik ausmacht, so stößt man bald auf Erscheinungen, die der Kunst bis dahin nicht fremd waren, die sich nur in ihrer Häufung und Zusammenfügung mit anderen als spezifisch romantische Ausdrucksformen und Formeln darstellen. Diese Einzelerscheinungen müssen wir vor der Beantwortung der Frage nach dem Wesen des Romantischen in der Musik kennen zu lernen suchen; und dies wird leichter geschehen können, wenn wir uns des Zusammenhanges zwischen romantischer Dichtkunst und Musik erinnert haben, als wenn wir aus der Musik allein die Gesetze romantischen Kunstschaffens (das Wort erscheint fast wie ein innerer Widerspruch) abzuleiten versuchen.

Man kann den Begriff der romantischen Kunst als die zum obersten Prinzipe bildender oder tönender Darstellung erhobene Lossagung von der Regel auffassen, als Befreiung des Gefühlsausdruckes von der Schranke der Form, als einen aufs höchste gesteigerten Individualismus. Diese Definition deutet gleichzeitig an, warum in unserem, durch Zahl und Maschine bestimmten Zeitalter die Romantik fortlebt: als natürliche Reaktion rein menschlichen Empfindens, als ersehnter und nötiger Ausgleich gegenüber den starren, nüchternen Forderungen des Lebens. Aber jene Begriffsbestimmung muß doch eine Einschränkung erfahren, denn weder die Dichter noch die Musiker

haben durchaus die Form preisgegeben, und diese haben durch Auflösung einer wesentlichen Form der alten ein Grundgesetz der neuen Oper gefunden.

Die Geschichte der romantischen Musik ist noch nicht geschrieben; sie wird wie die der Literatur eine ältere, eine jüngere und jüngste Richtung zu unterscheiden und darzulegen haben, wie kaum eine bedeutende Erscheinung im Kulturleben der Zeit ohne Reflex in der Musik geblieben ist, mag man nun von der Geheimbündelei oder von der Naturphilosophie, von der schwärmerischen Vorliebe für das Mittelalter oder von der Neigung zu mystischer Spekulation, von der romantischen Ironie oder anderem sprechen. Derlei Erscheinungen lassen sich in der Dichtung und Musik wohl am besten in ihrer Zusammengehörigkeit nachweisen. Aber sie laufen zeitlich nicht parallel, und so hat ein gut Teil der romantischen Kunstanschauungen erst in Wagners Theorieen und Musik seine Erfüllung gefunden, wie denn sein Wirken überhaupt ohne Kenntnis des romantischen Lebens- und Kunstideales an gar mancher Stelle nicht verstanden werden kann. Eine historische, erschöpfende Darstellung unseres Gegenstandes würde weiter zu zeigen haben, wie einige der romantischen Musiker von den Phantastereien ihrer dichterischen Genossen in wesentlichen Punkten frei geblieben sind, wie aber andrerseits z. B. das kuriose politische Idealbild einer demokratischen Republik mit einem mittelalterlichen Kaiser an der Spitze im Kopfe eines der späteren romantischen Tonkünstler wieder auftauchte, im Kopfe Richard Wagners, der einen Grundsatz der Romantik zu dem Glauben vertiefte und erweiterte, er könne sein Volk durch seine Kunst aus der Not des Lebens erlösen.

Die Romantik hatte der einseitigen Verstandesbildung der Aufklärungsperiode, die der Kunst nur eine dürftige Beachtung geschenkt hatte, die ewigen Rechte des Herzens und der Phantasie gegenübergestellt. Erkannte, wie man geradezu sagen kann, die Aufklärung der Kunst nur dann Existenzberechtigung zu, wenn sie einen moralisch-didaktischen Zweck verfolgte, so entsprach diesem Standpunkte in der Musik die eifrige Pflege der nach-Bach'schen Fuge, des zum toten Rechenexempel gewordenen Schemas; und wie die klassische Dichtung den lehrhaften Zweck der Poesie ablehnte, so kämpfte die klassische Musik gegen die öde Formenherrschaft, gegen die Mathematik des Gefühls, wie Wagner später sagte. Die gewaltige Form der Bach'schen Fuge mit individuellem Lebensgehalte, mit dem Geiste, der den großen Fragen seiner Zeit nahe stand und aus ihnen reichste Nahrung zog, zu füllen und diese Form mit der der Sonate zum höchsten künstlerischen Organismus zu verschmelzen, war die letzte Aufgabe Beethovens gewesen. So sehr er seine Kunst liebte, so sehr er sie höher stellen mußte denn alles andere Wissen und Können, er verlor doch den Zusammenhang mit dem Leben nicht. Das unterscheidet ihn, das die gesamte klassische Periode unseres Geisteslebens von der Romantik, deren Ideal in längst versunkener Ferne lag, die am Leben der Gegenwart keinen Anteil haben wollte. Indem die Romantik das Leben und die Wissenschaft

poëtisierte, kam sie dazu, die Grenzbestimmungen der menschlichen Schaffensgebiete zu verwirren und der Kunst Leistungen zuzumuten, die sie schlechterdings nicht erfüllen konnte. Diese Verletzung der Grenzen von Künsten und Wissenschaft hat ihren sonderbarsten Ausdruck in dem Verhältnisse gefunden, in dem den Romantikern Poesie und Musik zu einander stehen. Daß die romantischen Dichter der Tonkunst einen höchsten Platz einräumten, kann nicht wundernehmen: Musik war ihnen ausschließlich Gefühlsausdruck, und das Gefühl ist mit dem gewöhnlichen Maße der Dinge nicht zu messen. Auch fand die romantische Theorie von der Symbolik der Künste leicht und ungezwungen Anwendung auf die Musik, und das freie Spiel der Phantasie in Tönen erschien als die Verwirklichung des Kunstideales, das Tieck in seinen Komödien anstrebte.

Die romantische Forderung absoluter künstlerischer Freiheit, der Preisgabe jeglichen konventionellen Zwanges, die weitere Forderung, der Sinnlichkeit ihr Recht als höchster künstlerischer Ausdruckskraft einzuräumen, — sie alle haben in Wagners Kunstwerk ihren klassischen Ausdruck gefunden. Und Wagner hat auch, über Schellings Naturphilosophie, an die auch Feuerbach und Schopenhauer anknüpften, und über diese selbst hinausgehend, Anschluß an Rousseau und mit dem allem den Weg gefunden, der zur Proklamierung des freien Menschentumes führte: von hier aus muß die ethische Wertung von Wagners Dramen erfolgen.

Von den letzten Konsequenzen sind die Werke der älteren romantischen Musiker noch frei. Sie alle haben das Philosophieren in und mit der Kunst nicht geliebt. Aber der romantische Zug zum Subjektivismus ist auch in der Instrumentalmusik schon nach einer Seite von Schumanns künstlerischem Wesen hin erfüllt, nachdem er bereits in Weber und auch selbst in Schubert mächtig gewesen, und so besteht in Wahrheit nach dieser Richtung kein so großer Unterschied zwischen Wagner und Schumann, wie meist angenommen wird.

Das künstliche Mitsichselbstspielen der Kunst, die Mathematik des Gefühls, den mechanischen Rhythmus der egoistischen Harmonie hat Wagner, ehe er seine tiefe Bedeutung erkennen lernte, den Kontrapunkt genannt. Das norddeutsche Epigonentum, das zur Zeit der Aufklärung komponierte, weist in der Tat kaum eine Spur herzenswarmer Empfindung in seinem Schaffen auf; die grammatische Regel war ihm alles. Selbstredend gehören Künstler wie Bachs älteste Söhne nicht zu diesem Kreise. Indem die Musik gegen das Formelwesen kämpfte, löste sie eine Aufgabe ähnlich der, vor die sie zwei Jahrhunderte früher schon einmal gestellt war. Hatte die Renaissance den Begriff des Individuellen durch Loslösung des Menschen vom gleichmachenden Zwange der Zunft gefunden, so fand in ihren letzten Ausläufern die Musik um das Jahr 1600 das Kunstmittel der aus der Beschränkung der Mehrstimmigkeit erlösten Monodie als des individuellen, bewußten künst-

lerischen Ausdruckes; sie entdeckte, was die Volksmusik vor ihr längst in naiver Weise gefunden hatte, daß die Melodie Ausdruck des gesteigerten Empfindungslebens des Einzelnen ist.

Es ist kein Zufall, wenn einzelne Momente des Romantischen auf die frühe monodische Musik zurückgehen. Vor allem, daß die Musik als Gefühlsausdruck an keine noch so geheiligte Regel gebunden sei. Die Musik folgt dem Worte des Dichters, vertieft es in seiner Wirkung auf den Hörer und kleidet es nicht bloß in eine um ihrer selbst willen erfundene schöne Melodie. Die Dichtung wird somit nicht zu einem untergeordneten Teile des Kunstwerkes, zu dem sich Poesie und Musik vereinen; sie ist nicht das Gerüst, an dem die Musik ihre eigenen Künste übt, sie ist vielmehr ein diesem gleichwertiger Faktor. Für die Zeit der Renaissance gilt in gewissem Sinne sogar die Überordnung der Poesie über die Musik; das ist ein Standpunkt, den, nachdem Wagner der — nach ihm — notwendigen Wiedervereinigung der drei menschlichen Künste das Wort geredet hatte, Hugo Wolf abermals einnahm. Er bezeichnet ein Extrem, das sich, wie Wolfs Lieder selbst beweisen, nicht aufrecht halten läßt. Die Koordinierung von Wort und Ton kann man auch schon bei Schubert nachweisen. Das Grundprinzip des künstlerischen Schaffens ist hier also dasselbe wie in der Renaissancezeit; Ausdruckskraft und Ausdrucksmittel aber sind unendlich verschieden. So läßt sich auch der Zusammenhang Wagners mit der Kunst der Renaissance unschwer darstellen.

Die Freiheit künstlerischen Empfindens und Gestaltens, nicht die Erfüllung hergebrachter Formen ist das bestimmende Moment. Auf einem besonderen Wege ist die Instrumentalmusik zu phantastischen, frei geschwungenen Linien, dem Rezitative, gekommen. Nachdem sie aufgehört hatte, den Vokalstil nachzuahmen, mußte sie sowohl dessen Formen in ihrer Weise ausbauen und umändern als neue schaffen. Das Instrumentalrezitativ fand in J. S. Bachs Kunst seine erste Vollendung. Die merkwürdigen krausen Linien seiner „chromatischen Phantasie" sind freiem dichterischen Empfinden entströmt, Ergüsse einer in ungemessene Fernen schweifenden Phantasie. Die Forderung der romantischen Ästhetik, der Dichter dürfe kein anderes Gesetz über sich anerkennen als seinen dichterischen Eigenwillen, ist hier erfüllt. Gleichwohl darf man die chromatische Phantasie nicht schlechtweg als romantisches Werk bezeichnen, wohl als ein Werk mit romantischen Einzelzügen; denn Bach hat verstanden, das uns zunächst nur phantastisch-bunt erscheinende Werk zu einem organisch wohl gegliederten Baue zu gestalten, die vielen heterogenen Bildungen seinem Willen unterzuordnen und dienstbar zu machen. Das Stoffliche nach ihren schöpferischen Plänen zu modeln und zu meistern, war der Romantik nicht gegeben; wenigstens da nicht, wo große Formen in Betracht kamen.

So ruhen noch andere Ausdrucksmittel der Romantik in der Kunst früherer Tage: übermäßige, verminderte Akkorde, Trugschlüsse, Vorhalte u. a. Es sind alte Kunstmittel, die den Zwecken der Romantik sehr gelegen kamen.

Ihr Vorhandensein allein genügt nicht, die sie enthaltenden Werke als romantische zu bezeichnen. Anderes und wesentliches muß hinzukommen, soll das Beiwort zu Recht bestehen.

Ist ohne jede Frage inniges und warmes Naturgefühl ein Kennzeichen der romantischen Kunst, so ist das Naturgefühl doch auch ein altes Stück im Schatze der Musik. Ihm sind zahlreiche herrliche Lieder in alter Zeit erblüht, aus ihm sind die bis ins 16. Jahrhundert und vielleicht noch weiter zurückgehenden Versuche, Vorgänge im Naturleben nach ihrer äußerlichen Erscheinung malend durch die Musik wiederzugeben, entstanden und in letzter Linie zu erklären. Und doch sind und bleiben Naturgefühl und malende Musik wesentliche Kunstmittel der romantischen Musik. Es gilt nur, ihre besondere Spielart zu erkennen.

Die Musiker der Romantik teilen mit deren Dichtern eine gewisse Vielseitigkeit der Interessen; einzelne sind dichterisch begabt gewesen, andere haben sozialen und politischen Problemen ihre Teilnahme zugewendet. Aber sie sind, zum Teil zeitlich den Dichtern nachfolgend, mit ihrer Zeit über romantische Utopieen hinausgewachsen, haben politisch-freisinnigen Anschauungen gehuldigt und in bürgerlich-einfacher und geordneter Lebensführung ihr menschliches Glück begründet. Man braucht freilich auch da nur einige Namen zu nennen, um sich zu erinnern, daß diese Anschauungen vom Leben nicht allen Musikern der Romantik gemeinsam gewesen sind.

Gemeinsam aber war allen die Abhängigkeit von dem stofflichen Gebiete, das sich mit der Romantik der Kunst erschloß. Die Oper ergriff begierig Besitz von der buntschillernden Wunderwelt der Sage und Mythe deutscher Vorzeit; das schlichte, naiv-treuherzige Lied, das vor hunderten von Jahren ein Bursch oder ein Mädchen aus dem Herzen des ganzen Volkes heraus gesungen hatte, fand eine neue Heimat. Spohr gewann der ernsten Opernbühne den Faust-Stoff und verwertete im „Berggeist“ ein deutsches Märchen; Weber, der, selbst ein frischer Wandergesell, den flüchtigen Stab von Ort zu Ort gesetzt hatte, besang in Wolfs „Preciosa“ das ungebundene Leben landfahrender Leute, das, wie Tiecks „Sternbald“, dem Preise von Freiheit und Kunst diente, oder das, wie Eichendorffs „Leben eines Taugenichts“, von zartem träumendem Innenleben berichtet, das in der Natur die Schauer tiefer Geheimnisse ahnt. Und so ist auch Preciosa geartet, deren Wesen der weiche humoristische Zug von Eichendorffs Helden gleichfalls nicht fehlt. Auch in der „Euryanthe“ war Weber stofflich von der Romantik abhängig und im „Freischütz“ hat er eine alte Sage verwendet, volkstümliche Motive gebraucht und Volkslieder nachgeahmt, wie das später Schumann und Wagner gleichfalls taten und die Dichter getan hatten. Weiter hat sich ihm im „Oberon“ das phantastische Elfenreich erschlossen, dessen vollendetste künstlerische Darstellung, Shakespeares „Sommernachtstraum“, auch den Boden für Tiecks burleskbuntes Lustspiel abgab. Elfenmusik kennen wir aus der instrumentalen Kunst

von Berlioz und Mendelssohn; auch Schumann steht ihr nicht fern, obwohl er eigene Wege ging. Sodann hat Marschner im „Hans Heiling" einen sagenhaften Stoff verwertet, der auch für Wagner Bedeutung gewann; dieser endlich hat das ganze Gebiet der Romantik sich zu erschließen gesucht. Er ist, nachdem er die Anwandlungen jugendlicher Unerfahrenheit und die ersten schweren Sorgen des Lebens überwunden hatte, guten und schlechten Einflüssen der Romantik auf den verschiedensten Gebieten unterlegen, ohne freilich dem Leben selbst zu erliegen . . . .

Die romantische Dichtung verwendete zuweilen die Sprache als Laut und Rhythmus, also nach ihrer musikalischen Beschaffenheit. Irgend ein besonders ins Ohr fallender Laut soll ein musikalisches Gefühl auslösen; wird dieser musikalische, unbestimmte und unbestimmbare, d. h. nicht in konkrete Gedankengänge zu fassende Eindruck durch das Gedicht erzielt, so hat es seine Bestimmung erreicht. So gibt die romantische Musik vielfach die melodische Bildung von Motiven auf und ersetzt sie durch rhythmische, die auf Kürze und Bestimmtheit des Ausdruckes zielt. Es ist leicht nachzuweisen, daß beide Verfahren nicht ganz auf derselben Stufe stehen. Die gewünschte Wirkung ist den Musikern in erster Linie eine dichterische. Sie soll noch auf andere Weise erreicht werden. Nehmen wir ein typisches Beispiel, Schumanns „Winterszeit", zwei kleine Stücke, die, in ernstem Tone beginnend, sich allmählich beleben und in helles Dur überführen. Aber — man beachte die Tieflage und den Orgelpunkt — eine rechte Fröhlichkeit kommt nicht auf, trotzdem ein Motiv im Basse auftritt, das aus des Meisters glücklichen Tagen stammt. Es wird abgelöst von Schumanns Lieblingsmotiv: „Und als der Großvater die Großmutter nahm". Da haben wir mit einem Male den Schlüssel zum Verständnisse des ganzen, die dichterische, wehmütig-heitere, humoristische Erklärung. Eine Szene am Kamin. Der Alte, träumend in die Glut blickend, während draußen die Natur ihren eisigen Schlaf hält. Drin im Herzen ist's ihm warm geblieben, Bilder vergangener, froher Zeiten tauchen vor seinem Geiste auf, um plötzlich zu enden. Das besagt die scharfe Dissonanz, nach der das trüb sinnende erste Motiv wieder einsetzt, das dann seinerseits freundlich-milden Bildungen weichen muß. Der Sinn ist klar: das Leben geht seinen Gang weiter, unbekümmert um den einzelnen; aber das beste, was der Mensch sich erworben, wirkt in ihm fort, ein dauernder Besitz. Derlei Tondichtungen lassen sich auch rein musikalisch erklären; aber das liegt gar nicht in der Absicht ihrer Schöpfer: aus dem poetischen Bilde wird das ganze geboren; der Nachschaffende hat es zu erkennen, will er dem Werke gerecht werden. Damit ist selbstredend nicht alles zur Beurteilung solcher Werke getan; mit ihrem künstlerischen Werte hat die Zugrundelegung von dichterischen Ideen nicht das mindeste zu tun. Das wird häufig verkannt.

Was man gewöhnlich als Formlosigkeit der romantischen Musik bezeichnen hört, ist ein doppeltes und betrifft Oper und Instrumentalmusik. Dort nennt

man auch heute noch zuweilen den Ausbau der tonal geschlossenen Arie usw. zur Szene und die durch Wagner geschehene Verknüpfung solcher Szenen zu einem ununterbrochenen Akte formlos; hier die Auflösung der klassischen Sonatenform oder die nach dichterischen Gesichtspunkten erfolgte Verbindung von Tonstücken des verschiedensten Inhaltes zu einem Ganzen. Einige von Schumanns Novelletten oder seine große Humoreske mögen als Beispiele der letzteren Art dienen.

Was die Oper anbetrifft, so sind die Forderungen, dem dramatischen gegen das ariose Element oder die Arie zu seinem Rechte zu verhelfen, nicht neuen Ursprunges. Mozart ist weit davon entfernt gewesen, schöner Musik berechtigte Ansprüche des Dramas zu opfern; er kennt auch die Erweiterung der Arie zur Szene bereits, wie Papagenos Auftreten im 2. Akte der „Zauberflöte“ beweist. Gingen die Romantiker darauf aus, die Gesetze des dramatischen Ganges ihrer Opernwerke durch ihre Musik nicht zu hindern oder zu unterbinden, so taten sie damit also durchaus nichts neues, wie denn die Geschichte der Oper beweist, daß sich der anfänglichen, rezitativischen Richtung alsbald eine melodische gegenüberstellte. „Oper“ und „Drama“ begannen sich zu bekriegen. Es liegt in der Natur solcher Erscheinungen mit vielen Berührungspunkten, daß sie sich zuzeiten gegenseitig durchdringen und befruchten, zu anderen Zeiten abstoßen. Nachdem durch Gluck die Fähigkeit der Musik zu dramatischer Charakteristik aufs bedeutungsvollste nachgewiesen worden war, nachdem sodann in Mozarts Kunst die Melodie ihr herrlichstes und reinstes geboten hatte, mußte dem Hauptprinzipe romantisch-musikalischen Kunstgestaltens zufolge, das Charakteristik in jedem Falle und um jeden Preis begehrte, (man wird den fundamentalen Gegensatz zur romantischen Dichtung, der so vieles in blauen Dunst zerfloß, bemerken) ein schärferes Betonen des Dramatischen das Verlangen nach musikalischer Schönheit ablösen. Damit traten von selbst andere, rein musikalische Erwägungen bei Seite. Jetzt aber waren die Darstellungsmittel ganz andere geworden als früher, sie waren reicher und üppiger, und es fehlte nicht mehr die Möglichkeit, den feinsten Schwingungen des Gefühlslebens den entsprechenden Ausdruck in Tönen zu geben. Indem also die romantische Kunst verlangte, das Kunstwerk solle in jedem Augenblicke wahr, zweckentsprechend, d. h. charakteristisch sein, solle nirgendwo einen herkömmlichen Zug tragen und immer bedeutend und tief sein, wurde von selbst der Blick auf das Einzelne hin und vom Ganzen abgelenkt. Die großzügige Charakterisierungskunst der Klassik machte einer sich immer peinlicher und sorgfältiger gebenden Detailmalerei und Schilderung Platz.

Darin liegt auch der innere Grund der Auflösung der lyrisch-epischen Form der Sonate angedeutet. Wie es falsch ist, einzelne Momente der Beurteilung der älteren Oper allein zur Wertung des modernen Tondramas heranzuziehen, so ist es auch falsch, zu sagen, weil z. B. Schumanns große Cdur-Fantasie die Sonatenform kaum mehr erkennen lasse, tauge das ganze

Werk nichts. Hier ist ein anderes Kriterium der Beurteilung maßgebend geworden, der dichterische Grundgedanke, dem die Komposition zum tönenden Leben verhelfen will. (Man braucht nicht Schumanns Sonaten herbeizuziehen, die die Zerstückelung der Form ebenfalls erkennen lassen; die „Phantasie" als Tonform der klassischen Zeit ruht ebenfalls auf der Sonatenform.) Was Schumann in seinem 17. Werk bietet, ist ein phantastisches Vielerlei voll bizarrer, wilder und großer oder intimer und weicher Züge, für dessen besondere formale Gestaltung sich zur Begründung nichts anderes als das Motto Fr. Schlegels beibringen läßt:

„Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet."

Das Dichterwort ist der Faden, der durch das Labyrinth der Tonfluten dieser Phantasie führen soll: wer mit Hingebung lauscht, wird den Ton, der durch den bunten Erdentraum hindurch führt, finden. Also ein außerhalb liegendes Moment soll das Kunstwerk gewissermaßen rechtfertigen. Man darf freilich sagen, daß auch ohne das Leitwort sich das genial exzentrische Werk wenigstens zum Teil seinem Sinne nach erfassen läßt.

Die romantische Dichtung musizierte in und mit der Sprache; den Höhepunkt dieses schrulligen Experimentierens bedeutet Tiecks Lustspiel „Die verkehrte Welt", in dem eine Sinfonie in Worten den Beginn macht. Das ist eine einfache Konsequenz der absonderlichen Frage, ob es nicht gleichgiltig sei, wenn der Mensch in Gedanken oder in Instrumentaltönen denke? Wenn nun die Musiker — freilich nicht ungerechtfertigt, denn äußere Vorgänge in der Natur lassen sich ihrer Erscheinungsform nach durch Tongänge nachahmen und gewisse Vorstellungen sind bei der Relativität aller Musikäußerung leicht geweckt — durch ihre Kunst zu malen versuchten, d. h. die Eindrücke natürlicher Vorgänge durch ihre Kompositionen zu erzielen bestrebt waren, so stehen die beiden genannten Erscheinungen insofern auf der gleichen Stufe, als hier wie dort die künstlerischen Mittel abstrakt gebraucht werden. Die Tonmalerei ist alten Ursprunges wie wir hörten. Aber erst die Romantik hat sie wenigstens bisweilen zum Endzweck erhoben. Weber ist noch frei von derartigen Tendenzen. Er malt durch Töne das leise Blätterrauschen, er malt die Schrecken einer furchtbaren Nacht im Waldgebirge, da die Elemente entfesselt sind und das wilde Heer durch die Luft jagt. Durch derlei hat die Oper, nachdem sie es schon früher vorübergehend besessen, ein gewaltiges Ausdrucksmittel endgiltig gewonnen; die natürliche Szenerie ist belebt worden. Aber dieser Gewinn hatte eine Einbuße zur Folge: wohl wurde die Musik durch alles das malerischer, aber sie gab auch durch derlei Nachahmungen einen Teil ihrer eigenen Gesetze preis, wurde selbst äußerlicher und verlor den vollen Anspruch auf psychische Wertung. — Was Wagner dem

Anschlusse an diese Richtung der romantischen Schule verdankt, ist zu bekannt, um besonders hervorgehoben zu werden.

Die Tonmalerei hat auch das romantische Lied und die Instrumentalmusik beeinflußt. In gewaltigem Umfange wird sie in Schuberts Kompositionen auf Schillersche Balladen verwendet. Doch treten in den meisten Liedern desselben Komponisten und bei Schumann, bei Brahms die äußerlichen Mittel künstlerischer Darstellung zurück. Andere Erscheinungen machen sie zu Äußerungen romantischer Kunst. Wir wissen, daß für die Romantiker die Natur nur insoweit Interesse bot, als sie durch ihr geheimnisvolles Weben, durch heimlich-dunkle Klänge ahnungsvoll schwebende Stimmungen im Dichter zu erwecken vermochte. Das was der Dichter andeutet, setzt die Musik in die Tat um; so hören wir in Schumanns „Abendmusik“ Waldhornklänge, im „Vogel als Prophet“ die Nachahmung des Regenpfeifers. Es handelt sich hier nicht wie in Beethovens Pastoralsinfonie um eine Spielerei; der Romantik gibt die Nachahmung des Klanges das Thema; der Klang wird weiterhin symbolisch umgedeutet, und mit dem harmonisch vielfarbigen Gewande, das ihn umkleidet, dient er dazu, das Milieu zu schildern, die romantische Stimmung hervorzurufen. Mit diesen Dingen steht z. B. die Nachahmung dörflicher Musik in Webers köstlichem „Reigen“ oder die Verwendung der armen Töne der Handorgel in Schuberts „Leiermann“ nicht ganz auf derselben Linie: dort ist die schrille, lustige Dorfmusik die Pointe des Ganzen, hier wird durch das trübe Einerlei des Leierkastenliedes der tragische Eindruck der Worte gesteigert.

Die Einflüsse der Romantik auf die Instrumentalmusik lassen sich hier im einzelnen nicht verfolgen; man kann sie bei Peter von Winter, bei Spohr, Weber, Schubert usw. nachweisen. Schubert läßt in seinen Klaviersonaten u. a. die plastische Rundung der Form vermissen und gestattet volkstümlichen Themen als führenden die Aufnahme; seine A moll-Sonate ist wie ein Märchen mit Zwergen, Rüpeln und Elfen, und der erste Satz läßt schon die Freude an tonalen Schwankungen erkennen, die bei Schumann überaus charakteristisch hervortritt. Weber verwendet chinesische und arabische Motive (was an sich auch nichts neues war); andere Komponisten suchten später orientalische Dichtungsarten in ihrer Form nachzuahmen. Schumann schrieb eine „Scheherazade“ und Stücke mit Titeln: „Der Dichter spricht“, „Bittendes Kind“, „Elfe“. Ein romantischer Eindruck löst den andern ab. Schumann wollte die Poesie der Kunst zu Ehren bringen gegenüber der Plattheit der philiströs sentimentalen oder eleganten Salonmusik; er gründet die Geheimgesellschaft der „Davidsbündler“ und läßt sie gegen die Langeweile der Philisterei marschieren. Wie Eichendorff, mit dem man Schumann am ehesten zusammenstellen kann, nimmt er gern eine Maske vor und erscheint als Florestan oder Eusebius, als wilder, leidenschaftlicher Stürmer, der die Schranken allen Herkommens sprengen möchte, oder als träumender, versonnener Poet. Schumann malt weit weniger als daß er seine Psyche durch

die Natur und ihre Geheimnisse berühren läßt. Wie Eichendorff in seinen kleinen Liedern sich nicht in abstrakte Fernen verliert und darin vor allem Goethes Einfluß erkennen läßt, so hat Schumann durch das Volkslied und die klassische Kunst sich die Fähigkeit gedanklicher Konzentrierung erworben, die in seinen kleinen Formen durchaus gewahrt erscheint. Andere sind dieselben Wege gegangen, und so ist es denn kein Zufall, wenn viele solcher kleinen Stücke ganz volkstümlich anmuten oder wenn in ganz fremde Umgebung, in Schumanns „Faschingsschwank“ plötzlich die Marseillaise, in Brahms' 3. Klaviersonate das Lied: „Steh ich in finstrer Mitternacht“ erscheint, oder wenn Brahms einem Satze ein altdeutsches Volkslied zugrunde legt oder den Eindruck eines schottischen Schlafliedchens durch eine Klavierkomposition wachzurufen sucht.

Die romantische Musik hat zuweilen das kleine charakteristische Motiv an die Stelle der breitströmenden klassischen Melodie gesetzt. Beethoven wird auch da wohl als die Quelle genannt. Er hat wohl ganze Sätze vorwiegend aus einem Motive entwickelt, aber er hat dann dies Motiv selbst wieder zu mächtigen Melodieen oder kunstvoller Architektonik ausgebaut. Das tut die Romantik nicht oder doch nicht immer, und wo sie breite Tonmassen architektonisch aufbaut, sind die Verhältnisse vielfach nur schwer zu übersehen. Brahms ist der große Formenkünstler erst dann im höchsten Maße geworden, als er die anfänglichen romantischen Neigungen zügeln und anderen unterzuordnen gelernt hatte. Der Romantik ist das kleine Motiv vorwiegend dazu da, es in allerhand harmonischen Schmuck zu hüllen und mit ihm Stimmungseffekte zu erzielen. Das ist auch noch bei Wagner etwa bis zu seinem „Lohengrin“ hin der Fall. Von da ab gewinnt das Motiv für ihn eine tiefere, rein psychologische Bedeutung. —

Es ist kein Wunder, daß die romantischen Dichter, die mit ihren Gedichten den konkreten Gedanken flohen und bloß musikalische Stimmungen erzielen wollten, den Sinn für plastische Darstellung einbüßen mußten. Den romantischen Musikern ist auch zuweilen, aber doch nicht in gleich hohem Grade, das Gefühl für die Notwendigkeit physiognomischer Bestimmtheit abhanden gekommen. Das ist vorwiegend da der Fall, wo die früher angeführten Kunstmittel des Vorhaltes, des Trugschlusses, der alterierten, der Nonen-Akkorde und andere Dinge sich häufen. Bei diesen allen spielt der Begriff der Dissonanz eine Rolle, ein Begriff, an dem der der musikalischen Romantik mehr als an irgend einem anderen haftet: die Romantik erst hat die Dissonanz in den Mittelpunkt der musikalischen Satztechnik gestellt, nicht die Dissonanz als einzelne Erscheinung, sondern als eigentliches Darstellungsobjekt, als Ausdruck romantischer Sehnsucht, romantischer Flucht vor der Welt und Wirklichkeit. Zu den aufgezählten Darstellungsmitteln gehören noch chromatische Ton- oder Akkordfolgen, weite Lagen dissonierender Klänge, sodann vor allem die mangelnde tonale Einheit. Je mehr sich derartige Dinge

häufen, um so feiner differenziert wird unter Umständen die Stimmung werden, wenn nämlich die Grundgedanken eines Werkes der nötigen Plastik nicht entbehren; um so zerrissener aber, um so weniger faßbar, wenn dies nicht der Fall ist. Eine ausführliche theoretische Darlegung würde zeigen, daß wir hier vor derselben Erscheinung stehen: die Realität der Dinge wird willkürlichen, subjektiven Bildungen geopfert, deren Häufung die Sicherheit des Standpunktes gegenüber den künstlerischen Objekten stark gefährdet.

In allem diesem liegt der letzte Grund des besonderen klanglichen Charakters der romantischen Musik angedeutet. In ihm äußert sich der Wunsch der Romantik, der Welt der Wirklichkeit zu entgehen, die Sehnsucht nach dämmerndem Halbdunkel, nach Waldesnacht, die Liebe zum Geheimnisvollen und Wunderbaren zu befriedigen. Schon Schiller hatte das Wunder als besonders geeignet für die Oper gehalten; aber nur weil es gegen das Stoffliche in der Oper unempfindlicher mache und dazu beitragen könne, die gemeine Naturwahrheit der Bühne zu verdrängen. Dem Romantiker wird das Wunder zum realen Dinge, das Traumleben zur Wirklichkeit. Es ist eine einfache Folge dieses Standpunktes, wenn Wagner sagt, daß erst das Wunderbare die Natur der Dinge dem Gefühle begreiflich mache. In dem angegebenen liegt auch der Grund der romantischen Freude an schroff gegensätzlichen Stimmungen angedeutet, die burschikosen Übermut, leidenschaftliche Hast, weltverlorenes Schwärmen, humoristisches Behagen und vieles andere in endloser Fülle umschließen.

Solche Stimmungen musikalisch zu erschöpfen ist die vornehmste Sorge der Romantiker, nicht die Ausführung eines wohlgegliederten, architektonisch schönen Baues. Dabei mußte von selbst der sinnliche Klang in den Vordergrund treten, und durch die ihm gewidmete Sorgfalt verlor die Romantik die Fähigkeit plastisch-formaler Gestaltung und gefährdete sie das Urteil über ihre eigenen Leistungen wie die der Vergangenheit.

Man sieht: es ist ein einziger Ausgangspunkt, die scharfe Betonung individueller Freiheit als des obersten Prinzipes auch des künstlerischen Schaffens, die Scheu, in vermeintlich ausgetretenen Bahnen zu wandeln. Da aber, wo die Romantik den Zusammenhang mit der klassischen Kunst nicht verlor, wo sie dem subjektiven Ausdrucke ihres künstlerischen Empfindens die festumrissene Form gesellte, hat sie ihr Bestes, hat sie Dauerndes gegeben; vor allem im lyrischen Tongedichte, zu dem sie ihr tiefes Innenleben vorwiegend hindrängte. Die gewaltigen Gegensätze, die alles organische Leben bewegen, durch ihre Kunst zu versöhnen war der Romantik versagt. Einen ethischen Gewinn wie aus Beethovens Musik werden wir uns aus der ihren nicht erwerben. Der originelle Geist der Musiker der Romantik, ihre Freude am Problem wird stets unser Interesse finden, unsere Liebe aber wird nur ihren kleinen Werken gehören, die, aus warmem Naturgefühl geboren, Schönheit der Form mit Echtheit und Gesundheit des Empfindens vereinen.

Die Bedeutung der Romantik für die Geschichte der Musik kann man kaum hoch genug einschätzen. Erst die Romantik hat mit der Entstehung der germanischen Philologie das Aufkommen der bei ihren ersten Schritten von dieser geleiteten Musikwissenschaft ermöglicht; die Romantik hat uns den deutschen Mythus und die Sagenwelt erschlossen, aus der die Oper den wesentlichsten Gewinn zog und noch zieht; sie hat den Sinn für das Volkslied neu belebt und uns die Wichtigkeit früherer Kunstübung begreiflich zu machen gewußt. Die romantische Musik hat, indem sie den malerischen und poetischen Ausdruck da und dort den formalen Kunstmitteln überordnete, die Charakterisierungskunst in Tönen wesentlich gefördert, die modulatorischen Kräfte der Musik gesteigert, die Rhythmik belebt, die Instrumentationskunst vor neue Aufgaben gestellt.

Gegenüber diesen großen Verdiensten ist aber darauf hinzuweisen, wie in der romantischen Kunst insofern eine gewisse Gefahr liegt, als sie das Gefühlsleben und seinen musikalischen Ausdruck unendlich, oft ins maßlose gesteigert und dadurch das Verständnis für die realen Faktoren der Kunst beeinträchtigt hat. Dadurch hat die Romantik auch einer schädlichen dilettantischen Kunstanschauung Türen und Tore geöffnet, einer Art der Beurteilung, die in unklaren Vorstellungen schwelgt und nicht zum Wesentlichen der Dinge gelangen kann; dadurch hat sich die Romantik endlich auch ein bedenkliches künstlerisches Epigonentum großgezogen.

Hier hat jedoch die Reaktion bereits kräftig eingesetzt; die moderne Musik sucht aufs neue Anschluß an die ernste, wahre Kunst J. S. Bachs. Das verbürgt eine gesunde Weiterentwicklung. Sie wird das nicht außer acht lassen können, was die Romantik großes geschaffen und sich als ihren eigensten Besitz erworben hat: die gewaltige Steigerung der Ausdruckskraft der Musik. Nur die problematischen Erscheinungen der Romantik, die Auswüchse eines allzu sensitiv gestalteten Empfindungslebens, die Vernachlässigung festgefügter Formen, werden allmählich immer mehr ihrer Geltung verlustig gehen, bis freilich auch sie eines Tages im ewigen Kreislaufe der Dinge in neuer Umgebung abermals auftauchen und aufs neue Verwendung finden werden.

Mozart in der Geschichte der Oper.

Von

Hermann Kretzschmar.

Wenn Deutschland nach Herder, Kant und Schiller jüngst auch Mozart gefeiert hat, so muß diese der Musik gezollte Anerkennung die Musiker daran erinnern, daß es noch ungetane Mozartarbeit, noch offne Mozartfragen gibt. Zu letzteren gehört, zu einem guten Teil wenigstens, die Frage nach Mozarts Stellung in der Geschichte der Oper. Da er als dramatischer Komponist an der heutigen Bühne das 18. Jahrhundert allein vertritt — Gluck gibt nur Gastrollen — da seine Musik noch frisch und volkstümlich wirkt, wie kaum irgend eine neue, ist ihm hier ein ganz hervorragender Platz ohne weiteres sicher. Aber über Licht und Schatten, über das wirklich Eigne, das wahrhaft Große in Mozarts Werken, über sein Verhältnis zu Vorgängern und Zeitgenossen herrscht nicht blos in der Populärschriftstellerei Unklarheit — auch die wissenschaftliche Mozartliteratur hat hier Lücken.

Mozarts geschichtliche Stellung als Opernkomponist ist, wie der Kundige weiß, eine Doppelstellung. Von seinen zwanzig selbständigen und vollständig erhaltenen Bühnenmusiken fallen fünfzehn auf die italienische Oper und nur fünf auf das deutsche Singspiel. Mozart ist demnach in erster Linie italienischer Opernkomponist und steht in dieser Eigenschaft mit einer großen Anzahl bedeutender deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts zusammen. Von dem Augenblick an, wo die Versuche die italienische Oper, das Weltwunder des 17. Jahrhunderts, die nächst der Ausbildung der Mehrstimmigkeit wichtigste musikalische Tat des zweiten christlichen Jahrtausends, selbständig national nachzubilden, — von dem Augenblick an, wo diese Versuche an der Unfähigkeit der deutschen Dichter gescheitert waren, wurde Deutschland musikalisch zur italienischen Provinz. Diese Fremdherrschaft, an die noch heute jedes forte und piano, an die unsre ganze musikalische Terminologie erinnert, besiedelte die Residenzen, die großen, dann die kleinen mit, sie besiedelte die Reichsstädte und die Mehrzahl der Messstädte, mit förmlichen italienischen Musikerkolonien, Castraten und Primadonnen an der Spitze. Den einheimischen Kräften erschlossen sich die höheren Stellen nur auf Grund eines italienischen Lehrbriefs. Wer, wie z. B. Seb. Bach, ihn nicht beibringen konnte, der war mit allem Talent als Kantor oder Organist in die Provinz verwiesen. Diesem geschichtlichen Zwang sich fügend, schlug auch Mozart, sobald unter seinen

überraschenden Proben von Frühreife die dramatischen sich als die erstaunlichsten erwiesen hatten, die italienische Karriere ein und blieb bis ans Lebensende in italienischen Diensten.

Da ist es nun auffällig, daß von den italienischen Opern Mozarts von jeher nur der dritte Teil praktisch beachtet worden ist. Auch unsre Zeit, die so gern vergessene und verkannte Kunst zu Ehren bringt, begnügt sich mit diesem Drittel und unterscheidet in ihm zwei Gruppen: Don Juan und Figaro sind Lieblingsopern und gelten als persönlichste Leistungen Mozarts, Idomeneo, Titus und Cosi fan tutte kommen in der Regel nur bei Mozartzyklen als interessante Fossilien zum Vorschein. Für alle schwachen Stellen ist die sogenannte italienische Schule der Sündenbock; Hanslick, Bulthaupt und wer sonst über seine Opern geschrieben hat, — alle versichern uns, daß Mozart immer und ohne jeden Abzug das Höchste geleistet habe, was der italienische Stil überhaupt zuließ und sie dürfen sich hierfür auf die Autorität des bedeutendsten Mozartbiographen, Otto Jahn berufen. Nach Jahn hat Mozart in seinen italienischen Opern „die Tradition einer langen Entwickelung . . . . zum Abschluß gebracht“, ist als der Meister der Meister zu betrachten.

Ist diese Ansicht richtig, dann läßt sich das Verhalten der Italiener gegen Mozart nicht begreifen. Sie, die einen Händel und Gluck, die allen in die italienische Schule eintretenden Deutschen liebenswürdige Herren waren, die in unserm Landsmann Hasse sogar Jahrzehnte lang den Führer und das Orakel der italienischen Musik verehrten, haben ja auch die ersten Opern des an der Schwelle zum Jünglingsalter stehenden Wunderknaben Mozart, sie haben seinen Mitridate, seinen Ascanio, seinen Lucio Scilla in Mailand sehr freundlich aufgenommen. Bei dem kurzen Lokalerfolg ist es aber geblieben. Es tauchen zwischen 1770 und 1790 an den Hauptbühnen von Venedig und Neapel Deutsche genug auf, außer Hasse und dem Londoner Bach: Gottlieb Naumann, Friedrich Wilhelm Rust, Joseph Schuster, Peter Winter, Franz Sterkel; nach dem Namen Mozart sucht man vergeblich. Noch weniger scheint man von den Mailänder Triumphen im italienischen Deutschland erfahren zu haben. Vom Kurfürsten von Bayern wird Mozart 1777 als vollständiger Anfänger und Neuling behandelt und er, der als geborner Theaterkomponist, von sich schreibt: „wenn ich nur von einer Oper reden höre, bin ich ganz außer mir“, liegt in seiner besten Zeit wiederholt Jahre lang brach, erhält keinen Auftrag. Später haben ihn die italienischen Truppen in München, Wien und Prag bekanntlich herangezogen, aber doch weniger als geringere Mitbewerber. Der literarische Wortführer der italienischen Musik in Deutschland, Wilhelm Heinse, kennt Mozart in seiner 1795 erschienenen „Hildegard von Hohenthal“ nur als Klavierkomponisten.

Diese Tatsachen legen es nahe, der Frage: hat Mozart in seinen italienischen Opern die Forderungen der italienischen Schule erfüllt oder gar übertroffen? — nochmals näher zu treten. Diese Frage hat bereits eine längere Geschichte.

Ihr erster Teil liegt in Korrespondenzen aus den wenigen italienischen Städten vor, die es am Anfang des 19. Jahrhunderts mit Mozartschen Opern versuchten. Der ergiebigste Sammelplatz für diese Berichte ist Rochlitzens „Allgemeine Musikalische Zeitung", das Hauptstück, das sie bringt, ein ausführliches Referat über die Römische Don Juan-Aufführung vom 11. Juni 1811. Daraus erfahren wir, daß bei aller Anerkennung des Mozartschen Genius den Römern die Form, die Architektur der dramatischen Hauptstücke nicht immer recht ist. Bald folgen diesen Korrespondenzen und gelegentlichen Bemerkungen eingehende Kritiken. Am bekanntesten ist aus dieser Gruppe die Don Juan-Vision des Gespenster-Hoffmann; beachtenswerter sind die Aufsätze, die 1845 Leopold von Sonnleithner in der „Cäcilia" über die Opern Mozarts bis zum Idomeneo veröffentlicht hat, beachtenswert durch die Unbefangenheit des musikalischen Urteils und beachtenswert dadurch, daß Sonnleithner doch wenigstens einen Gluck und einen Paisiello zum Vergleich heranzieht. Hieran hat z. B. Ignaz von Seyfried, der Mozart als Opernkomponisten an derselben Stelle zwölf Jahre früher behandelt, nicht gedacht. Ihm ist es selbstverständlich, daß sich Mozart von allen „Vorgängern und Nebenbuhlern" lediglich durch die gewaltigsten Vorzüge unterscheidet. Otto Jahn, dem nicht bloß die Mozartforschung, sondern die Musikerbiographie überhaupt, diese wegen der Einführung gründlicher Analysen, so viel verdankt, ist ähnlicher Ansicht. Wohl spricht er mehr von den Italienern als die früheren Mozartbiographen, aber gerecht wird er ihnen nicht: die unbedingte Überlegenheit Mozarst ist auch ihm Axiom. Darauf hat zum erstenmal nachdrücklich Friedrich Chrysander in seinen Untersuchungen über „Mozarts Jugendopern"*) hingewiesen und im Gegensatz zu Jahn die italienische Qualifikation der Mozartschen Arbeiten von Fall zu Fall, Nummer für Nummer, einer streng geschichtlichen, auf genauer Kenntnis von Wesen und Stil der italienischen Oper in der Mozartschen Zeit beruhenden Prüfung unterzogen. Chrysander bricht schon beim „Mitridate" ab, beweist aber bis dahin die Unhaltbarkeit von Jahns Ansichten unwiderleglich. Wenn hier, allerdings nur in großen Zügen, versucht wird seinen Weg weiter und zu Ende zu gehen, so wird es nötig sein, von seinem Verfahren darin abzuweichen, daß Mozarts Leistungen in der Opera seria von denen in der Opera buffa streng geschieden werden.

Die opera seria, d. i. die auf griechische Sage und auf alte Geschichte gestützte große Oper der Italiener, war zurzeit Mozarts keineswegs, wie Jahn gelegentlich des Titus bemerkt, auf das Altenteil eines „höfischen Festspiels" gesetzt, sondern sie genoß, nach Ausweis der Statistik, in Venedig und Bologna dasselbe Ansehen wie in den Residenzen und galt nach wie vor, als Erbin der antiken Tragödie, als Abschluß des Renaissancewerks für die vornehmste Art von Musikdrama. Es kommt hier nicht auf die Berechtigung dieses viel

*) Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrg. 1878 und 1882. (Rieter-Biedermann.)

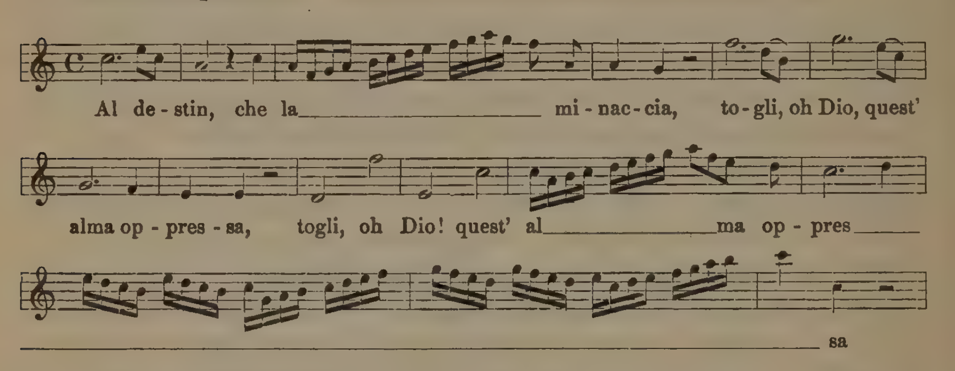
bestrittenen und verspotteten Anspruchs an, sondern nur darauf, daß er 1770 noch in voller Kraft bestand und daß demzufolge, wie alle neu auftauchenden Komponisten, auch Mozart sich vor allem in der opera seria zu legitimieren hatte. In diesem Sinne erklärt Mozart selbst noch 1778 dem Vater, „eine seria will ich schreiben, keine buffa!“ Auch die Bedeutung Metastasio's, an dessen Operndichtungen Mozart mit allen Mitarbeitern in erster Linie gewiesen war, kann außer Betracht bleiben. In Italien wird Metastasio noch heute mit Homer und Shakespeare in einem Atem genannt. Das geht sicher zu weit. Aber wenn auf der anderen Seite die neue deutsche Musikkritik ihn als komische Person behandelt, so darf einmal darauf hingewiesen werden, daß seine Virtuosität in der Gestaltung und Einstellung von Sentenzen wohl selbst auf Schiller ihren Einfluß geübt und daß noch Heinrich Leo die Beschäftigung mit Metastasio unter die Pflichten der allgemeinen Bildung gerechnet hat. Jedenfalls sind Metastasios Operndramen mehr als seelenlose Puppenspiele; in allen finden sich Charaktere und Situationen, die tief wirken können, sobald sie die Musik eines wirklichen Meisters belebt.

Solche echte, aufs Hohe und Ernste, aufs Dramatisch-Wesentliche gerichtete Meister hat die opera seria in der Florentiner, in der Venetianischen, sie hat sie auch in der Neapolitanischen Schule gehabt. Aber es liegt an dem verhängnisvollen Dualismus im Wesen der Musik, daß dieses Meisterregiment immer wieder von leichteren, der Sinnlichkeit und den souveränen Volksinstinkten entgegenkommenden Geistern durchkreuzt werden kann. Ganz besonders hat die italienische Oper des 18. Jahrhunderts unter dieser Wetterwendigkeit und unter einem allzu volksfreundlichen Barometerstand zu leiden gehabt. Gerade in einem solchen kritischen Augenblick findet sich Mozart im italienischen Lager ein. Es ist die Zeit, wo die Häupter der zweiten neapolitanischen Schule, wo die Hasse, Perez, Teradellas, Jomelli, Traetta im Repertoir vor den Neuneapolitanern zu weichen beginnen, wo in der Musik der opera seria der charaktervolle, unter Umständen harte Ton der Glätte und der selbstherrlichen, formalen Schönheit Platz macht. Mozart würde, obwohl er, anders als Händel und Beethoven, nicht zu den eigentlichen Kraftnaturen und nicht zu den Dramatikern gehört, die zu Vätern eines Götz von Berlichingen und eines Tell bestimmt scheinen, Mozart würde dennoch auch auf die Hasse'sche Seite gepaßt und ihr sehr genützt haben. Er ist jedoch gar nicht in die Lage gekommen, selbst zu prüfen und zu entscheiden. Das Schicksal und der praktisch berechnende Vater dirigierten ihn zu der neuen Partei. Der Londoner Aufenthalt im Jahre 1764 und die Bekanntschaft mit Joh. Christian Bach, dem jüngsten Sohn Sebastian Bachs, haben den Ausschlag gegeben. Der Londoner Bach hat den empfänglichen Knaben zuerst in die Schule genommen und mit den beim Publikum zur Zeit am meisten beliebten Methoden der Opernkomposition bekannt gemacht. Zum Teil war der Einfluß Bachs gut. Wer seine Orione, seine Zanaida, seinen Temistocle kennt, wird

geneigt sein, ihm einen Anteil an den schönen Largos zuzuschreiben, die uns unter anderem in der Partie der Gräfin im Figaro begegnen. Auch Mozarts rasches Eintreten für frisch auftauchende musikalische Mittel ist eine Folge von Bachs Instruktion; ohne diese hätte er kaum den Chor und die Klarinetten so zeitig in der opera seria verwendet. Aber Bachs Opern haben in Mozarts naives Künstlergemüt auch eine gefährliche Dosis Koloraturgift eingeträufelt. Die Weiterführung des Drills für die opera seria durch Gesangsvirtuosen, wie der berühmte Sopranist Manzuoli, später der Tenorist Raaff, war nicht geeignet, diesen Schaden zu heilen. Als Mozart endlich Vertreter der anderen, der dramatisch strengeren Richtung kennen lernte, standen seine Grundsätze schon so fest, daß er sich eines Besseren nicht mehr belehren ließ. Die „Armida abbandonata“ des Jomelli macht ihm 1770 bei der Aufführung in Neapel zwar einen „gescheidten“, aber mehr noch einen „altväterischen“ Eindruck. Ob Mozart in Wien 1767 und 1768 Hassesche Opern gehört hat, läßt sich nicht feststellen. Nur für die Bekanntschaft mit Galuppis „Demofonte“ und mit der „Ipermestra“ und der „Astrea placata“ Francesco di Majos lassen sich aus Mozarts Opern Zeugnisse erbringen. Mit Majo, dem Benjamin der zweiten Neapolitanischen Schule, zu dem wohl Freund Raaff hingeführt hat, verband Mozart eine starke Geistesverwandtschaft. Wo Mitleid und Rührung zum Ausdruck kommen, sind die beiden Komponisten kaum zu unterscheiden.

Jedenfalls treten aber die Eindrücke aus der Hasseschen Gruppe ganz zurück gegen die Einwirkung, welche die Neuneapolitaner, unter ihnen außer Bach vor allem Lampugnani und Latilla, auf Mozarts Auffassung der opera seria ausübten. Mit ihnen teilt er die Grundanschauung, daß der Komponist, um ein Wort Leopold Mozarts zu brauchen, vor allem das musikalisch „Populare“ zu beachten habe. Der Musik der Neuneapolitaner gleicht die Mozarts durch das Vorherrschen weicher und anmutiger Töne, sie gleicht ihr in der konventionellen, formelhaften Behandlung des Sekkorezitativs. Das liebt Mozart gar nicht, gelegentlich möchte er es sogar durch gesprochenes, nur melodramatisch begleitetes Wort ersetzen. Mit diesen Neuneapolitanern endlich geht Mozart auf eine äußerlich drastische, um nicht zu sagen theatralische Rhetorik aus, die mit großen Intervallen, mit weit ausholenden Läufen den Schein innerer Erregung und Ekstase zu erwecken sucht. Mozart überragt nun diese Neuneapolitaner, die in der Regel ausschließlich gemeint sind, wenn von seinem Verhältnis zur italienischen Schule die Rede ist, samt und sonders durch die Fülle und Vielseitigkeit der angeborenen musikalischen Begabung. Aber er war auf der anderen Seite gegen sie dadurch stark im Nachteil, daß er der opera seria innerlich viel fremder gegenüberstand. Fern von den Centren des Musikdramas aufgewachsen, trat er an die opera seria in einem Alter heran, wo ihm für ernste dramatische Probleme die Lebenserfahrung fehlte. Auch Pergolesi und Francesco di Majo haben schon als halbe Knaben große Opern geschrieben; sie hatten dabei als gebürtige Neapoli-

taner die rasche seelische Entwickelung des Süditalieners und die im täglichen Verkehr gewonnene Vertrautheit mit dem Formenwesen der Gattung in die Wagschale zu werfen. Mozart hat sich bemüht, diesen Vorsprung durch eifrige Beachtung der musikalischen Eigenheiten der Neuneapolitaner auszugleichen und darin hat er lange Zeit zuviel getan, ganz besonders im Aufbau der Arienthemen. Gleich die erste Arie (der Aspasia) in Mitridate bringt hierfür ein Beispiel:



Mit der Häufung von großen Intervallen. die nichts auszudrücken haben, mit den Koloraturen an falschen Stellen ist dieses Thema eine Musterkarte von Kuriositäten; es klingt wie ein pathetischer Racheschwur und soll ein Gebet sein. Im Lucio Scilla ist Mozart in der Übertreibung des thematischen Ausdrucks noch viel weiter gegangen. Nun sind ja auch die Neuneapolitaner an falschem Theaterpathos sehr reich, am merkbarsten die seriösen Opern Cimarosas. Aber sie fallen damit nicht so unbedacht ins Haus, sondern warten in der Regel, bis das Stück im Gang ist, zweitens aber führen sie die Hauptthemen ihrer Arien viel bühnengerechter aus als Mozart. Sie wiederholen sie, prägen sie und damit den Charakter der dramatischen Situation durch einfache plastische Variationen ein. Mozart geht schon bei der Aufstellung eines einfachen Themas mit dem Nachsatz häufig viel liebevoller um als mit dem Vordersatz. Die Durchführung aber des leitenden melodischen Gedankens ersetzt er durch immer neue Episoden, durch eine Fülle an sich reizender kleiner Erfindungen. Sein unerschöpflicher Reichtum an Einfällen erschwerts ihm, bei der Stange zu bleiben und der Eindruck seiner großen Gesänge zersplittert sich. Mozart ist über die stilistische Methode seiner Jugendopern später selbst entsetzt gewesen und hat im „Idomeneo“ und im „Titus“ die Hauptmängel der ungenügenden Schulung überwunden. Aber einigermaßen sind ihre Folgen auch hier noch zu spüren, hauptsächlich an der Vordringlichkeit rein musikalischer Elemente. Am stärksten macht sie sich wohl in der obligaten Klarinette der Titusarien geltend. Stücke von der Portraitkraft der Champagnerarie etwa, oder Charaktere, die den Zuschauer durchs Leben begleiten, wie sie die „Entführung“, die „Zauberflöte“, wie sie „Figaros Hochzeit“ und „Don Juan“

bieten, finden sich auch in diesen letzten seriösen Opern Mozarts nicht. Sie stehen an Eindringlichkeit auch hinter den besten Werken der Neuneapolitaner zurück, z. B. hinter dem „Giulio Sabino“ Giuseppe Sartis; noch weniger sind sie in der Totalität des Wesens und des Eindrucks geeignet, Mozarts Überlegenheit über die italienische Schule überhaupt, insbesondere über die Hassesche Gruppe, zu beweisen. Wohlgemerkt in der Opera seria! Das läßt sich am genauesten am „Titus“ verfolgen. Bekanntlich ist dessen Text sehr häufig vor und neben Mozart komponiert worden und etliche dieser Kompositionen, die Hassésche, die Naumannsche, die Glucksche z. B. sind erhalten. Da Gluck der heute bekannteste dieser älteren Opernkomponisten ist, würde sein Titus am meisten interessieren und sich sehr gut für einen Neudruck in den „Denkmälern deutscher Tonkunst“ eignen. Da sind in erster Linie die Stellen sehr bezeichnend, an denen Mozart von dem Metastasioschen Text abweicht, weil sie in der Mehrzahl nochmals seine Abneigung gegen das Sekkorezitativ, den in der Operngeschichte so häufig und immer verhängnisvoll wiederkehrenden „tedio del Recitativo“ belegen. Bereits in den Dialog der ersten Szene wird ein Duett eingelegt, in die dritte Szene schon wieder eins, da mit dem sehr überschwänglichen Text „Deh, prendi un dolce amplesso“. Für eine Umarmung liegt aber gar kein Anlaß vor: Annius hat dem Sextus eine kleine Gefälligkeit erwiesen — das ist alles. Und so geht es mit den Zusätzen weiter: dramatisch sind sie ohne Ausnahme Schädlinge. Prüft man dann die Textpartien, in denen Mozart dem Metastasio getreu folgt, so fällt es am meisten auf, wieviel bedeutungsvoller das Rezitativ Hasses und Glucks deklamiert. Gleich in den ersten Reden der Vitellia zeigt sich das. Bei Hasse und Gluck spricht sie mit ein paar raschen Rhythmen, mit einfachen melodischen Abweichungen vom Hauptton, mit einer Akkordmodulation Unmut über den ewig schmachtenden, langweiligen Freier aus, in Mozarts Rezitativ fehlt auf lange Strecken jeder Anteil an der Situation.*) In den Arien hat Gluck die Schärfe der Charakterzeichnung voraus; sein Titus ist ein Kaiser und ein Mann. Drittens ist auch die Form von Hasses, Glucks und Naumanns geschlossenen Gesängen fester und plastischer als die Mozarts. Die Glucksche „Clemenza di Tito“ ist 1752, also in einer Zeit komponiert, wo Gluck, ohne an eine Opernreform zu denken, noch ganz mit den Neapolitanern der Hasseschen Schule ging. Um so heller beleuchtet das Werk Mozarts wirkliches Verhältnis zu den Italienern in der opera seria. Er bleibt hier weit hinter ihnen zurück. Mozarts Größe verträgt diesen kleinen Abzug; der Würdigung der italienischen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts geschieht dagegen ein empfindlicher Eintrag, wenn wir die Beispiele eines ent-

*) Bekanntlich soll die Sekkorezitative des „Titus“ Süßmayer komponiert haben. Trifft das wirklich zu, so hat Mozart doch die Verantwortung für die Arbeit seines Schülers zu tragen; zweitens würde die Tatsache stärker als irgend eine andere die Annahme bestätigen, daß Mozart im Einklang mit den Neuneapolitanern das Sekkorezitativ unterschätzt hat.

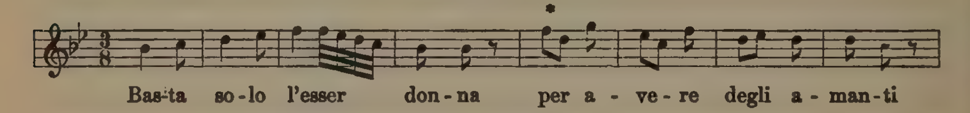
arteten Italienertums, die sich von Mozarts seriösen Opern auch in seine Elvira, in seine Konstanze und in seine Königin der Nacht herübergeschlichen haben, auf ihre Rechnung setzen. Auch hier gehen historische Wahrheit und praktisches Interesse Hand in Hand. Zum besten unseres darniederliegenden Sologesangs müssen wir suchen die großen Neapolitaner wieder ins moderne Musikleben einzuführen. Es wartet ihrer hier eine ähnliche Mission, wie sie für die Polyphonie des 19. Jahrhunderts der wiedererstandene Seb. Bach durchgeführt hat.

Noch weniger als die Italiener hat Mozart in der opera seria Gluck übertroffen, d. h. Gluck den Reformer, den Komponisten des Orpheus, der Alceste und der Iphigenien. Es ist ja ein Beweis guten Willens, wenn Jahn und sein Gefolge die wirklich monumentalen, die das Ganze haltenden Szenen im „Idomeneo“ und im „Titus“, dort den Sturm und die Versammlung im Tempel, hier den Kapitolbrand mit Gluck in Verbindung bringen. Aber wegen der Verwendung des Chores, auf der die große Wirkung jener Szenen beruht, kann Mozart noch nicht unter die Gluckisten gereiht, oder gar an ihre Spitze gestellt werden. Dieses technischen Mittels hätte er sich auch ohne jede Bekanntschaft mit Gluck bemächtigen können; es boten sich dazu von den verschiedensten Seiten her Anregungen: von der französischen tragédie lyrique, von den Oratorien Händels, von den Opern des alten Joseph Fux in Wien, oder neuesten Dings wieder von denen Jomellis, Christian Bachs und Traettas aus. Zweitens aber ist der Chor nur ein Teil der Gluckschen Reform und nicht der wesentliche. Dieser liegt vielmehr in der Umbildung des dramatischen Teils der Oper, in der Abwendung von der Metastasioschen Richtung der Operndichtung mit ihrer die antiken Vorbilder verhöhnenden Überfracht von Intriguen und modischen Konzessionen, Konzessionen an die schönrednerische Empfindsamkeit der Zeit und an die Rivalitätsstreitigkeiten im Sängerstand. Darüber, daß die Lebensfrage für die opera seria in der Dichtung lag, ist Mozart nicht aufgeklärt worden und auf die Dramatik angesehen sind Idomeneo und Titus Antipoden der Gluckschen Reformopern. Gluck hätte sich weder die Electra im Idomeneo noch die verschiednen Sorten von Kreuz- und Querliebe gefallen lassen, die im Titus die menschlich bedeutenden Vorgänge verdunkeln. In Kleinigkeiten begegnet sich Mozart nicht bloß in diesen beiden Opern mit Gluck: auch die Zauberflöte teilt mit der „Armide“ Anklänge an das deutsche Lied, aus der Taurischen Iphigenie, aus der Arie des Orest „Ihr, die ihr mich verfolgt“ könnten ihm ebenso unbewußt Begleitungsmotive überkommen sein, die außer im Titus auch anderwärts hervortreten. Den Briefen nach haben Mozart an Gluck nur die Chöre interessiert; daß ihn Grimm auf Piccini, natürlich Piccini als Komponisten des Roland, also als Gluckschüler, hingewiesen hat, meldet er dem Vater als eine Beleidigung. Immerhin war es mutig, daß Mozart, und zwar schon mit dem Lucio Scilla, auf die Seite der Chorpartei in der italienischen opera seria

trat, denn die allgemeine Anerkennung hatte sie noch nicht für sich. Aber doch bleibt es tief zu bedauern, daß Mozart in das Wesen des Gluckschen Musikdramas nicht wirklich eingedrungen ist und die ihm in Paris zweimal gebotnen Texte Gluckschen Schlages nicht komponiert hat. Die Piccini, Sacchini, Vogel, Méhul in allen Ehren, — aber auf einen Mozart gestützt wäre die Glucksche Schule nicht schon mit Spontini wieder verschwunden, die heutigen Kämpfer für die Ideale antiker Kultur hätten vielleicht noch Oper und Theater zum Bundesgenossen!

Ganz anders als in der opera seria verhält sich Mozart zu den Italienern in der opera buffa, dem ausgelassnen und lustigen, unter Umständen auch sinnigen und innigen Nebenbuhler der großen mythologischen und historischen Oper. Mit dieser opera buffa war die Gegenprobe auf die Renaissance glänzend ausgefallen. Daß sie auf Heroen und Könige verzichtend ins wirkliche moderne Leben einführte, hatte ihr den Mittelstand im Flug gewonnen; als opéra comique, als Ballad-opera, als Singspiel und Operette wurde sie bald in Frankreich, England und Deutschland nachgebildet, auf entlegnen Schlössern, in Städtchen und Dörfern fanden wandernde italienische Buffonisten ein dankbares Publikum. Daß Mozarts ganzes Naturell sich hier wohler fühlte als bei der doch etwas steifen Regelmäßigkeit der Metastasioschen Dramatik, liegt nahe genug. Aber auch der reichere und freiere musikalische Apparat, der die Castraten in Ruhe ließ und dafür richtige Männerstimmen, dann auch Ensembles und Chöre in Betrieb setzte, mußte ihn anziehen. Dem entsprechend sind bei Mozart, ähnlich wie bei so vielen gebornen Italienern von Leonardo Vinci und seiner „Zita 'n galera“ ab bis zu Ciampi und Rossini hin, die Leistungen in der opera buffa unvergleichlich bedeutender als in der opera seria. Schon die Liste der von Mozart nachweislich oder wahrscheinlich studierten Vorgänger ist hier weit stattlicher. Der älteste scheint Romoaldo Egidio Duni zu sein, unter den vielen Italienern die seit Lully für Frankreichs Musik entscheidend geworden sind, als der zweite Vater der französischen opéra comique einer der wichtigsten. Von ihm stammen u. a. die lebendigen, spannenden Erzählungen, durch die sich unter den jetzt noch gangbaren Komponisten besonders Boieldieu auszeichnet. Mozart wird Dunis „Fée Urgèle“ im Frühjahr 1766, als er von London zurück kam, kennen und in ihr den Stallmeister Lahire besonders lieb gewonnen haben. Dessen mürrischer Humor klingt im Osmin, im Leporello, etwas schwächer auch im Figaro an. Was im übrigen in Mozarts Werken an die französische opéra comique erinnert, beschränkt sich auf die Verwandtschaft zwischen der Ouvertüre zum Figaro und der von Grétrys „l'amitié à l'épreuve“ und zweitens auf die Ähnlichkeit einiger türkischer Motive in der „Entführung“ mit solchen in Monsignys „Cadi dupé“ und in Glucks „Rencontre“ (Die Pilgrimme von Mekka). Die Klavier-Variationen über „Unser dummer Pöbel meint“ beweisen, daß Mozart mit diesem Werke vertraut war.

Viel stärker haben Mozart die Meister der italienischen opera buffa gefesselt, am meisten Guglielmi, Anfossi, Piccini und Paisiello. Mit Guglielmi, der der Gattung namentlich für das grotesk und einfältig komische ganz neue Ausdrucksmittel zugeführt hat, liebt es Mozart in einen schwungvollen Melodielauf plötzlich Skalengänge, Parlando-Stellen, stockend und stammelnd nach unten fallende, vor Pausen und Fermaten haltmachende Motive und ähnliche absichtlich prosaische Episoden einzuschalten. Auch die Neigung zu chromatischen Durchgängen hat er vor allem an Guglielmi genährt, zugleich aber auch das höhere Talent aus dem Vollen und mit volkstümlicher Beredsamkeit zu musizieren. Den reichsten Vergleichsstoff, namentlich für „Don Juan“ und „Cosi fan tutte“ bieten Guglielmis „La bella Pescatrice“ und „La Pastorella nobile.“ Um Anfossi als guten Bekannten Mozarts vorzustellen, genügen einige wenige Zitate aus „Il geloso in cimento“, einer seiner beliebtesten Buffoopern. Da ist zunächst im 2. Akt, in der Arie „Basta solo“ des Modesta (bei *) eine Figarostelle:



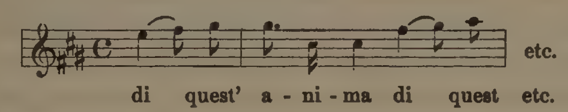
Am Anfang des ersten Aktes wird eine Serenata aufgeführt, in ihr singt Don Perichetto eine Canzonetta mit folgendem Anfang:



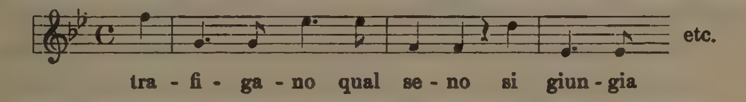
Es ist echt Mozartisch, daß sich ihm aus Anfossis Musik, die im Karikieren am eigentümlichsten ist, gerade die edleren Züge einprägten. Piccini und Paisiello, die beide, jener am entschiedensten mit der „buona figlia“, dieser mit „Nina, la pazza per amore“ die opera buffa aus dem Gebiete der Posse heraus in das des bürgerlichen Rührstücks hinüberführten und damit eine Brücke zu Monsignys „Déserteur“, zu Cherubinis „Wasserträger“ zu Beethovens „Fidelio“ und zu der gesunden Zukunftsoper schlugen, die eigentlich bis heute noch nicht gekommen ist — diese beiden Meister haben in Mozart durch ihre innigen und herzlichen, zuweilen bis zur Aufstellung von Kinderchören originell eingekleideten Töne eine sympathische Saite berührt und von da aus auch technisch anregend auf ihn eingewirkt, Piccini hier mit der außerordentlich elastischen Führung des Orchesters, Paisiello mit den obligaten Solis von Klarinetten und Fagotten, die seine Arien nicht selten beleben. Von den zahlreich vorliegenden Belegen für die von Sacchini, Traetta, Sarti auf Mozarts Buffoopern geübte Einwirkung mögen hier wenigstens einige drastischere angeführt werden. In Sacchinis „Isola d'amore“ singt Nardo:



Nicht zu lang darauf folgt Gioconda mit:



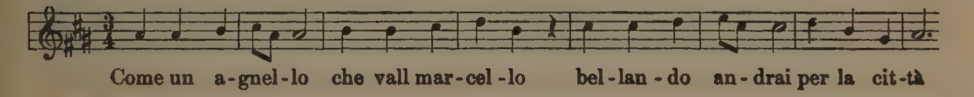
In Traettas „Cavaliere errante“ bietet die Arsinoe neben anderen auch folgende Parallele mit der Elvira:



Das erste Finale schlägt Titustöne an:



Aus Sartis „Fra due litiganti“ stammt der Keim zu Don Juans Hauptstück*), der Tenorliebhaber singt da im kecksten Tempo:



Vincenz Martins „cosa rara“ hat für die Bauernszene im Don Juan ein Muster geliefert, vielleicht ist Mozart von daher auch auf die Mandoline, die schon bei Paisiello und Grétry vorkommt, die als Ständcheninstrument bis in die Venetianische Oper des 17. Jahrhunders zurückgeht, vom frischen aufmerksam geworden. Die von Martin und Sarti in den Don Juan aufgenommenen vollständigen und als Anleihen deklarierten Stücke beweisen ausdrücklich, daß Mozart von diesen beiden Komponisten viel hielt. Solche Zitate waren Huldigungen. Sacchini (in der „Isola d'amore“) und Traetta (im „Cavaliere errante“) haben auf dieselbe Weise Glucks „Che farò senz' Euridice“ popularisiert, später läßt Schuster in seiner „falschen Primadonna“ Mozart zu Ehren Nummern aus Figaro, Don Juan, Zauberflöte, (nebenbei auch J. Haydns Andante mit dem Paukenschlag und ein Violinsolo aus Wenzel Müllers „Schwestern von Prag“) singen.

*) Der Originalfassung näher, aber doch geändert, wird das Thema dann im zweiten Finale des Don Juan vom Orchester gespielt; hier gibt Leporello mit den Worten: evivano „i litiganti“ die Quelle an.

Summarisch, d. h. ohne auf bestimmte Vorbilder, ohne auf die besondern Stücke und Stückchen des übernommenen musikalischen und dramatischen Inventars einzugehen, gibt auch Jahn zu, daß vieles allgemein Italienisch ist, was seit der Mitte des 19. Jahrhunderts für spezifisch Mozartisch gilt. Aber Jahn schwächt dieses Zugeständnis sofort dadurch ab, daß er die italienischen Buffoopern des 18. Jahrhunderts mit den Mozartschen verglichen im Ganzen für null und nichtig erklärt. Beweis? Man kennt sie heute nicht. Da darf wohl daran erinnert werden, daß die Geschichte doch auch sehr ungerecht sein kann. Man verbiete einmal unseren Theaterdirektoren auf einige Jahre den Import von Pariser Operetten und zwinge sie sich mit Guglielmi und Genossen zu helfen! Das noch heute zuweilen mit Glück hervorgezogne „Matrimonio segreto“ des von Grillparzer an die Seite Beethovens und der größten Deutschen gesetzten Cimarosa hätte da schon lange als Fingerzeig dienen können. Ziemlich alles, was in Mozarts Figaro und Don Juan ritterlich, herzhaft und jugendfrisch ist, trägt einen italienischen Stempel, ja: die Lustigkeit und Beweglichkeit der Italiener hat Mozart gar nicht ausgeschöpft. Wenn ihm nun gar noch das Verdienst zugesprochen wird im „Figaro“ „zum erstenmal eine spannende Handlung mit Charakteristik der Personen vereinigt zu haben“, da muß man zweifeln: ob diese Lobredner etwas von Pergolesis „Serva padrona“ ob sie die opera buffa, oder auch nur die französische opéra comique und das deutsche Singspiel wirklich genauer kennen.

Was bleibt nun bei dieser Sachlage Mozartsches, was bleibt Großes übrig? Das wird sofort durch einen Blick auf Sartis „Fra due litiganti“ klar. Auch da ist unter den Hauptpersonen eine Gräfin, eine vornehme Frau, die mit der in Mozarts Figaro in gleicher Lage ist. Für den Italiener ist diese Dulderin eine Schachfigur wie alle andern, Mozart erwirbt ihr das Mitleid und die Bewunderung aller, die für Seelengröße Verständnis haben. Keiner unter den vielen hochbegabten Vertretern der italienischen opera buffa sieht mit den Augen Mozart in die Dichtung hinein. Er allein weiß aus den heitren, tollen Unterhaltungsstücken Kunstwerke zu bilden, die das Gemüt in der Tiefe packen, aus denen das Erhabne spricht. Dadurch zeichnen sich schon seine Ouverturen aus. Diese unscheinbar gewordnen, abgespielten Orchesterstücke sind wunderbare Prologe, die auf den hohen Standpunkt hinaufheben, von dem aus Mozart auf die bunte Welt seiner Dramen herabblickt. Da wird denn dieser Figaro gleich mit der ersten phantastisch, heimlich und gedämpft dahinhuschenden Achtelfigur ins Reich der Sommernachtsträume versetzt und diesem Anfang entsprechend eilen die verfänglichen Szenen der moralischen Schwere entkleidet vorüber. Alle edlen Regungen aber zieht Mozart ins helle Licht. So wächst neben der Gräfin auch die Susanne über das Niveau hinaus, auf das sie der Text stellt; aufs herrlichste aber ist der Page Cherubin aus einem drolligen Wildfang, einer Art männlicher Backfisch, in eine halbverklärte Schwarmnatur umgewandelt. Das, nicht der starke politische Einschlag,

den schon die Musikkomödien des Franzosen Favart, den zum Teil auch die Singspiele Hillers haben, ist das Neue und das Eigenste an dieser Mozartschen „Hochzeit des Figaro“. Dadurch überragt sie die Gattung, ähnlich wie die Goethesche die früheren Faustdichtungen oder wie Lessings „Minna“ das deutsche Lustspiel ihrer Zeit. Noch viel höher erhebt sich, Dank Mozarts Auffassung des Gedichts, der Don Juan über die Umgebung von durch Zauber- oder Gespenstererscheinungen spannend schattierten Burlesken, in die ihn die ersten Theaterzettel mit der Bezeichnung: dramma giocoso versetzen. Noch Gazzaniga, dessen Text da Ponte nach den Ausführungen von A. Schatz und Fr. Chrysander (in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft) benutzt hat, hielt die Geschichte vom steinernen Gast in dieser Sphäre. Mozart hat die Musik seines Vorgängers sichtlich gekannt, und wie sich namentlich aus der Partie der Zerline ergibt, nicht gering bewertet. Aber über jedem Vergleich steht die Energie und Tiefe, von der aus mit dem Überirdischen in dieser Oper Ernst gemacht wird. Bis in die neueste Zeit und in den verschiedensten Spielarten und Stilen sind Kontraste, wie sie Mozart hier im Comthur und Don Juan zusammengestellt hat, in der Oper wiederholt, — das Mozartsche Vorbild ist nicht übertroffen, nicht annähernd erreicht worden. Denn es gibt vielleicht in der ganzen Kunstgeschichte keine zweite Natur, in der Kavalier und Philosoph so fest verschlungen, in der die lebenslustigen und weltflüchtigen Elemente der Rousseauzeit so stark ausgeprägt, so eng und so rege gemischt sind, wie bei Mozart. Auf dieser Mischung beruht, wie man weiß, auch seine geschichtliche Bedeutung für die Instrumentalmusik, beruht der Mozartsche Sinfonietypus, der dem Allegro Adagiogeist, dem Haydnschen Spiel des Witzes, Töne des Herzens, der ihm im Schillerschen Sinne sentimentale Ideen einflößte. Das dramatische Pendant zu dieser sogenannten „Cantabilität“ der Mozartschen Sinfonien sind die Figuren des steinernen Gastes und des Sarastro. Und ähnlich wie Nägeli jener „Cantabilität“ wegen Mozart einen „unreinen Instrumental-Komponisten“ schalt, erregte auch der ernste Zusatz oder gar der tragische Kern in Opern, die dem Buffogebiet angehören sollten, einen großen Anstoß, nicht bloß bei den form- und stilstrengen Romanen, sondern auch bei Deutschen. Es geht auf Mozart wenn der milde Dittersdorf 1798 schreibt:*) „Der Komponist soll sich in der komischen Oper nicht so hoch aufschwingen, nicht so alles, was seine Kunst für Mittel des Erhabenen und Großen hat, von allen Seiten aufbieten und mit Gewalt zusammenpressen.“ Der Comthur und die Höllenfahrt des Don Juan waren zudem auch eine arge Zumutung für den Aberglauben der Zeit. München zögerte sehr lange mit der Zulassung dieser vermeintlichen Frivolitäten. Als im Jahre 1810 in Bern zu den sechs Teufeln, die die Proben mitgemacht, sich bei der Aufführung ein siebenter freiwilliger zugefunden hatte, brach eine kolossale Panik aus, bei der zwei dieser armen Teufel verunglückten.

---

*) Allg. Mus. Zeitung, Jahrg. I, S. 140.

Die Gegenwart dankt es Mozart, daß er in der opera buffa die Scheidewand niedergelegt hat, die sie von der opera seria trennte. Dadurch sind seine eigenen Werke unsterblich geworden, dadurch ist in die Opernkomposition ein stärkerer Hauch Shakespearescher Freiheit eingedrungen. Ohne Mozart hätten wir keine „Meistersinger“!

So hat also Mozarts italienische Arbeit auch der deutschen Kunst stark genützt; erfreulich bleibts aber doch, daß er ihr noch unmittelbar, mit zwar wenigen, aber schwerwiegenden dramatischen Kompositionen hat zu Hilfe kommen können. Von den ersten, in die Salzburger Kinderzeit fallenden Beiträgen tritt das heute wieder bekanntere Singspiel: „Bastien und Bastienne“ in die damaligen österreichischen Theaterverhältnisse wie das Mädchen aus der Fremde hinein, beweist aber die ungewöhnliche Stärke von Mozarts angebornem Talent für das deutsche Lied. Erst in Mannheim wird er 1777 von dem durch Friedrich den Großen neu entfachten Nationalgeist künstlerisch erfaßt; hier, an dem Hauptsitz deutscher Bühnenideale, wo sich unter Karl Theodor auch für die Oper die alte Keisersche Zeit zu erneuern scheint, wird ihm die Möglichkeit einer, der italienischen opera seria und der französischen tragédie lyrique ebenbürtigen deutschen Volloper praktisch klar. Besonders Holtzbaurs „Günther von Schwarzburg“ begeistert ihn und hinterläßt Eindrücke, die in der „Zauberflöte“, in ihrer Ouvertüre, in der Figur des Sarastro und in Taminos „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ nochmals leibhaftig und handgreiflich aufleben. Im Jahre 1776 bekennt sich Mozart dem Padre Martini gegenüber noch ganz als Italiener, jetzt träumt er davon jährlich vier deutsche Opern schreiben zu können. Ohne Schwanken geht es zwar nicht ab: 1778 erklärt er dem Vater: „Italienisch, nicht deutsch“. Aber von der „Entführung“ ab rückt er innerlich endgültig von den Italienern weg; wie weit schließlich: sagt sein hartes Urteil über Clementi: „ein Charlatan — wie alle Italiener!“ Zwar war auch diese „Entführung“ nur eine Halboper, nur ein Singspiel, aber in diesem Gebiete, auf das die Deutschen auch ferner noch ein reichliches Menschenalter hindurch beschränkt blieben, schlug sie, wie Goethe an Zelter schreibt, alles nieder. Statistisch allerdings nicht. Denn obwohl sie schon im Jahr der ersten Wiener Aufführung bis Hamburg kam, konnte sie sich doch mit den ehemaligen Erfolgen der Hillerschen Singspiele nicht messen. Aber künstlerisch war der Originalität dieses Osmin, dem merkwürdigerweise zuweilen Händelisch gefärbten Herzensreichtum dieses Liebespaares auch aus dem verwandten Bereich der Italiener und Franzosen nichts an die Seite zu setzen. Bedauerlicherweise vergehen neun Jahre, ehe Mozart den Fuß auf dem deutschen Boden weiter setzen kann. Aber der nächste und leider letzte Schritt, die „Zauberflöte“ ist auch hier, wie vordem in der opera buffa, eine Erweiterung der Gattung. Wiederum zieht das Mißverständnisse und Schwierigkeiten nach sich. Ärgerlich erzählt Mozart selbst von einem Bekannten, der auch über die Sarastroszenen lacht, der Schauspieler Beck klagt einmal über das „wider-

liche Geschrei der paar Schulmeister", die die Priesterchöre in Mannheim zu singen haben. Aber trotzdem dringt die „Zauberflöte" durch. Selbst die italienische Oper in Dresden, für die das deutsche Singspiel eigentlich nicht existiert, führt den „flauto magico", zur großen Oper erweitert und natürlich in italienischer Sprache, auf; bei den deutschen Singspieltruppen aber bürgert sich die Zauberflöte als Kassen ersten Ranges ein und zieht bald die italienischen Hauptopern Mozarts, in deutscher Übersetzung nach sich. Nach 1820 steht Mozart an der Spitze des deutschen Opernrepertoires; überall haben sich gastierende Sänger in Mozartschen Partien zu legitimieren, nach Castelli wurden in Wien Engagement wünschende Bassisten zuerst gefragt: ob sie das tiefe „Doch" singen könnten (Sarastro: Zur Liebe kann ich dich nicht zwingen, doch geb' ich Dir die Freiheit nicht). Noch 1845 schreibt Ed. Mörike an Hartlaub: es erwecke ihm kein gutes Vorurteil, daß Agnes Schebest (die Gattin von D. F. Strauß) so wenig in Mozartschen Opern auftrete, um dieselbe Zeit will der Dresdner Physiolog Carus auf Grund der Werke Mozarts eine „Geschichte der Seele" schreiben. Die Zauberflöte hat diese geschichtliche Stellung Mozarts bestimmt, mit ihr hat er als Deutscher gesiegt. Auch sie gehört noch in die Gattung des Singspiels und hat als solches in der Gunst des Haufens zeitweise mit Müllerschen Zauberpossen und mit Kauers „Donauweibchen" konkurrieren müssen. Aber zu ihrer direkten Nachkommenschaft gehören der „Fidelio", der „Freischütz" und der „Oberon" und ihr ist es zu danken, daß schon Spohr und Weber mit wirklichen durchkomponierten deutschen Opern hervortreten konnten und daß um die Zeit der Julirevolution die letzten italienischen Operntruppen aus Deutschland verschwinden.

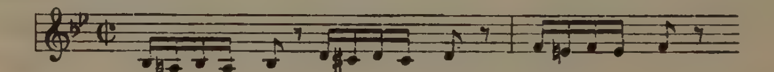
In der Geschichte der Oper steht also Mozart als der deutsche David da, der den welschen Goliath schlug. Er hat uns von der italienischen Herrschaft, die Engländer und Russen bis heute noch nicht völlig überwunden haben, befreit, er hat von der Bühne aus die internationale Stellung der deutschen Tonkunst vorbereitet und zählt dadurch mit unter die wichtigsten Förderer deutschen Ansehens und deutscher Macht.

Wenn zum Schluß noch ein Blick auf den speziellen Einfluß geworfen werden muß, den Mozarts Opern auf die gleichzeitige und auf die Komposition der folgenden Generationen ausgeübt haben, so sind drei Arten zu unterscheiden, nämlich: Die Einwirkung einzelner Stellen, die einzelner Werke und drittens die Nachbildung und Weiterbildung Mozartschen Stils überhaupt.

Die Menge und die Mannigfaltigkeit der Anlehnungen an Mozarts Motive und Gedanken, die sich bei allen Nationen finden, läßt sich hier nur andeuten. Unter den Deutschen, die, wie leicht zu denken, am häufigsten an seinem Tisch gesessen haben, wären da der Reihe nach als Hauptgäste zu nennen: sein Schüler Süßmayer, dessen „Spiegel von Arkadien" wie eine Nachbildung der Zauberflöte mit Einlagen im Stile Wenzel Müllers erscheint. Die Elmira in

Süßmayers Soliman II ist eine Tochter von Mozarts „Königin der Nacht". Ferner Peter Winter, der in seiner „Calypso" Zerlinens „Wenn du fein fromm bist" in den Chor „Wahrt nur freundlich" umarbeitet, daneben auch aus Mozartschen Klaviersonaten entlehnt. In den „Fratelli Rivali" benutzt Winter die Don Juan-Ouvertüre, seinen „Pyramiden Babylons" liegt dasselbe Rezept zugrunde, wie dem „Spiegel etc." Süßmayers. Im „Unterbrochnen Opferfest" hat Winter das Vogelfängerlied des Papageno als Terzett in die Introduktion des ersten Aktes hineingesetzt, die Gestalt des Vilecuma dem Sarastro nachgezeichnet. Joseph Wölfl, der bekannte Klavierspieler, legt der Ouvertüre zu seinem „Kopf ohne Mann" die zur „Entführung" zugrunde. Wenzel Müller nascht besonders in der „Teufelsmühle" stark bei Mozart. Gleich die Ouvertüre beginnt mit dem charakteristischen D moll-Akkord des Don Juan, dann kommen Mozartsche Kantilenen. Aber meistens hat Müller das fremde Gut mit eignem Humor und mit slavischem Material bis zur Originalität vermischt. Sehr unbefangen entlehnt Lindpaintner von Mozart, besonders in seinem „Lichtenstein". Auch Franz Schubert hat für die Ouvertüre zu den „Zwillingsbrüdern" unmittelbar aus Mozart geschöpft. Zu den Süddeutschen, die die Mozartschen, gern auch die Dittersdorfschen Wege freier und selbständiger nachgehen, gehören Weigl, der Komponist der „Schweizerfamilie", und der noch heute durch das „Nachtlager" und die Männerchöre wirksame Conradin Kreutzer. Beide zeigen, was der Sinn fürs Lied Mozart zu danken hat. Unter den Norddeutschen hat zuerst Fr. Reichardt in seinem italienischen „Brenno" viel Mozartsche Originalwendungen aufgenommen, ihm folgen dann Spohr besonders im „Zweikampf", in den „Kreuzfahrern" und im „Faust", Meyerbeer in seinen Jugendopern, vor allem in der „Emma von Roxburgh", Marschner im „Vampyr" und im „Templer", von den weniger bekannt gewordenen Komponisten der Hamburger Clasing. Bei Lortzing ist reichlicheres Mozartsches Material in den „Waffenschmied", in den „Wildschütz" und in „Die beiden Schützen" eingedrungen, kreuzt sich aber hier viel mit französischen und Rossinischen Elementen. Der norddeutschen Gruppe ist noch der Deutsch-Däne Aemil Kuntze, der bedeutende Komponist des „Holger Danske", beizuzählen. Eine Ablenkung von Mozart wird am frühesten bei Carl Maria von Weber bemerkbar; nur sein Abu Hassan macht eine Ausnahme.

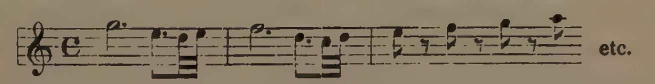
Größer, als gemeinhin angenommen wird, ist die Zahl der Italiener, bei denen sich der Eindruck bestimmter Mozartscher Stellen nachweisen läßt. Auszuschließen sind da natürlich Ähnlichkeiten, die auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen. Solche gibt es z. B. zahlreich zwischen Mozart und Ferdinand Paer. Anders steht es bei Cimarosa. Wenn seine Ouvertüre zu „Oratii e Curazii" anfängt:



so ist die Annahme einer bloß zufälligen Begegnung ausgeschlossen.*) Unter den weiteren Italienern, bei denen sich unverkennbar Mozartsche Stellen finden, ist der älteste Righini. Der Ubaldo in seiner „Selva incantata" singt ganz wie der Don Ottavio, die „Armida" in seiner „Gerusalemme liberata" fällt in die Melodik des „Sarastro". Unter den Werken Cherubinis sind namentlich „Elisa" und „Faniska" überall da voll Mozartscher Wendungen, wo die Stimme der Sorge laut wird. Bei Spontini zeigt unter anderen der Frauenchor am Anfang des zweiten Aktes der „Vestalin" Mozartsche Motive. Rossini hat in seiner „Italiana in Algeri", in „Cenerentola" und in den früheren Buffoopern sehr viel Anklänge an Mozart, sobald es gilt, zu schwärmen und elegisch zu sein. Seine seriöse „Semiramis" ist eins der wenigen Werke, die bezeugen, daß doch auch „Idomeneo" und „Titus" beachtet worden sind. Aus Generalis „Baccanali di Roma" ist die Cavatine „Numo perdona mi" hauptsächlich deshalb in eine Diabellische Ariensammlung — die „Philomene" — aufgenommen worden, weil sie ganz mozartisch klang. Auch in Mercadantes „Elisa e Claudio" liegen merkbare Früchte von Mozartstudien und sie kehren bis in die Zeit Donizettis in der italienischen Oper wieder, zuletzt in der edel melancholischen Alcina von dessen „Liebestrank". Wenn sie bei Bellini, wo man sie bestimmter erwarten dürfte, fehlen, so erklären das vielleicht äußere Gründe. Es war für junge italienische Musiker nicht ungefährlich, sich zu Mozart zu bekennen; Mercadante soll vom Neapler Konservatorium verwiesen worden sein, weil er Mozartsche Streichquartette kopierte. Ziemlich gering ist die Ausbeute an Mozartstellen bei den Franzosen; die verhältnismäßig reichste liefert der „Démophon" des Deutschfranzosen Christoph Vogel. Die einzigen englischen Komponisten, die in die hier betrachtete Gruppe gehören, sind Storace (in „The haunted Tower") und Bishop (in „Brother and Sister").

Geschichtlich wichtiger ist der Einfluß geworden, den Mozart auf Zeitgenossen und Nachfolger mit ganzen Werken ausgeübt hat. Am bekanntesten sind in diesem Kapitel die Versuche, der „Zauberflöte" eine Fortsetzung zu geben, weil sich auch Goethe an ihnen ernstlich beteiligt hat; Zelter hatte angefangen den Goetheschen Text zu komponieren. Nur eine dieser Fortsetzungen ist wirklich für die Bühne bedeutend geworden: P. Winters bereits erwähnte „Pyramiden Babylons". Zelter hebt von den „Ohr und Sinn be-

*) In der Dresdener Partitur des „Matrimonio segreto" beginnt im zweiten Akt die große Szene der Carolina mit:



etc.

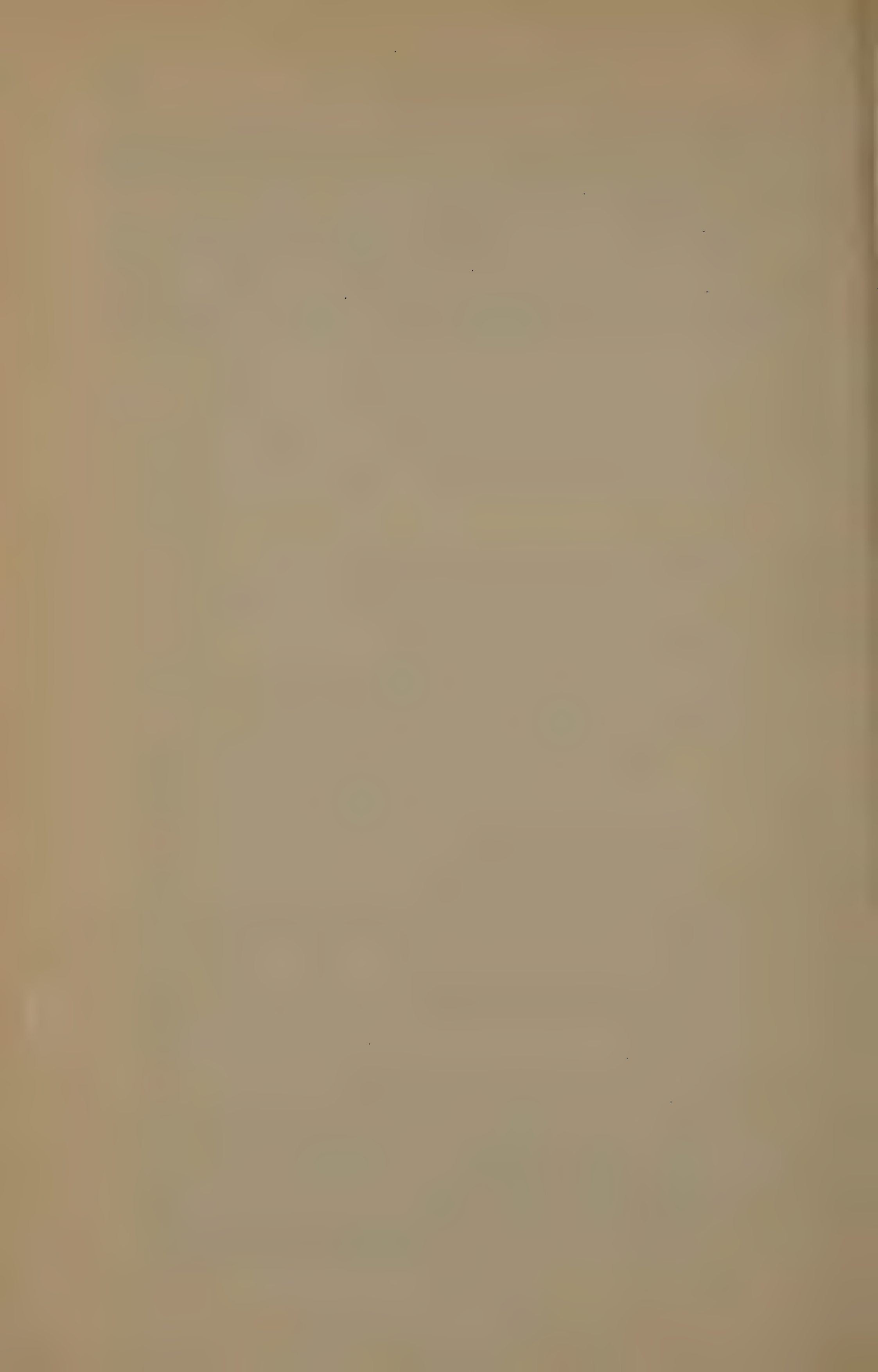
Da aber die drei Berliner und andere Partituren diese Entlehnung nicht aufweisen, scheint Cimarosa an ihr unschuldig zu sein. Die Existenz eines Autographs ist zweifelhaft.

täubenden" Effekten dieses Werks besonders eine Szene hervor, wo drei Mädchen länger als eine halbe Stunde (von Seilen gehalten) über 20 Fuß hoch in der Luft schweben und „mit Angst und Schrecken singen, daß einem das Herz weh tut." Die Ehre, das Verlangen nach einer Weiterführung erweckt zu haben, teilt übrigens Mozarts „Zauberflöte" außer mit Cherubinis „Wasserträger" auch mit W. Müllers „Teufelsmühle" und „Sonnenjungfrau", mit Kauers „Donauweibchen". Für die Kunstentwickelung weit bedeutendere Folgen haben sich an den Don Juan geknüpft. Er ist der Vater einer neuen Familie seriöser oder wenigstens ernst gemeinter Opern geworden. Es ist die Dämonenoper, die von dem „Bravo" Mercadantes über Lindpaintners und Marschners „Vampyr", über den „Hans Heiling", über Meyerbeers „Robert der Teufel" und R. Wagners „Holländer" sich bis in die jüngste Gegenwart hereinzieht, die in der dramatischen Poesie, wohl kaum zum Heile der geistigen Volksgesundheit, den Thron der Romantik nochmals stark befestigt hat.

Die dritte Art des von den Opern Mozarts ausgegangenen Einflusses, die Einwirkung seines musikalischen Stils auf die spätere Opernkomposition, hat eine ziemlich merkwürdige Geschichte gehabt. Es handelt sich hierbei um das Orchester, das ja in dem seit Monteverdi von allen bedeutenden Komponisten gehegten, im Laufe der Zeit immer wieder anders verkörperten Vertrauen auf die eigentümliche Sprachgewalt der Instrumentalmusik, auch von Mozart stark zur Belebung der Darstellung herangezogen wird. Im wesentlichen schließt sich Mozarts Orchesterführung an die der Meister der italienischen opera buffa an. Mit ihnen entwickelt er ganze Sätze aus einem fröhlichen plastischen Orchestermotiv, mit ihnen schaltet er, wo's der Text nahelegt, kleine phantasievolle Orchesterbilder ein. Wer an die Stelle denkt, wo in Figaros „Non piu andrai" die Trompeten an Kriegerstolz und Soldatenlust mahnen, der weiß, wie Mozarts überlegene Begabung bei solchen Aufgaben Drastik und Dezenz verbindet. Aber Mozarts instrumentale Glossierung hat eine neue Nüance. Als Don Ottavio der Donna Anna sein „Hai sposo e padre in me" zuruft — wer stimmt da mütterlich, zärtlich-aufrichtend in dieses Trostwort ein? Oboe und Fagott! Kein Italiener, kein Franzose und Deutscher hat die Bläser so wie Mozart als Dolmetscher zu benutzen gewußt. Dieser Mozartsche Bläserklang wurde nun der Ausgangspunkt einer neuen italienischen Schule, die — wie im Jahrbuch schon früher ausgeführt worden ist — von S. Mayr in Bergamo gestiftet, in den Opern der Pacini, Mercadante, in den ersten ernsten Musikdramen Rossinis, die bei Spontini, Meyerbeer, die auch in den Finalsätzen der Berliozschen Sinfonien zu förmlichen akustischen Orgien weiterschreitet. Als sich der brausende Most endlich geklärt hat, tritt aus dem Dunst R. Wagner hervor. In dem Orchester R. Wagners hat sich der geistige Kern der Mozartschen Instrumentierung zu einem großen, sinnreichen System entwickelt.

So führen von Mozarts Opern zahlreiche goldene Fäden herüber in die heutige Musik. Selbst wenn wir seine Werke nicht mehr hätten, seine Kunst wäre doch allenthalben zu spüren.

Aber über Eins wollen wir uns nicht täuschen. Das Größte an Meister Mozart, die Tiefe seiner Natur, der Adel seiner Persönlichkeit läßt sich nicht in eine Schule fassen und vererben. Solche Gaben muß jeder, der Künstler heißen will, vom Frischen und für sich allein erwerben. Hoffentlich hat die diesmalige Mozartfeier der musikalischen Jugend vor allem diese Einsicht nachdrücklich eingeschärft!



Neue Anregungen

zur

Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik.

Von

Hermann Kretzschmar.



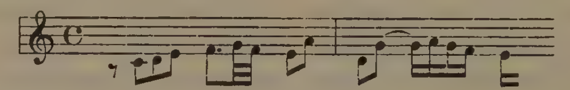
Als ich an dieser Stelle vor drei Jahren versuchte die Wege anzugeben, auf denen der Musikunterricht in den geistigen Gehalt der Kompositionen sicher einzuführen vermag, hatte ich mir vorgenommen mit der Zeit die vorläufige Skizze auszuarbeiten und mir dabei als nächste Aufgabe gedacht: eine Geschichte der Affektenlehre zu geben, da ja der Antrag die alte Affektenlehre wieder zu beleben den Kern meiner Ausführungen bildete.

Die Ausführung dieses Planes ist mittlerweilen durch H. Aberts vorzügliche Arbeit über „Die Musikanschauung des Mittelalters" erleichtert worden: sie klärt von der Vorgeschichte der von Doni und Genossen für Betrieb und Beurteilung der Tonkunst festgestellten Ansichten einen weiteren, guten Teil auf. Ein besonderer Zwischenfall läßt es trotzdem rätlich erscheinen, jene ursprüngliche Absicht nochmals zu vertagen. Wiederum nämlich hat Heinrich Zöllner in einem Aufsatz „Über Erklärung von Instrumentalmusik" sich zur Sache vernehmen lassen. Daß er darin die Analysen meines „Führers etc." rundweg ablehnt, hat nichts weiter auf sich, aber er bestreitet im stolzen Ton Nutzen und Berechtigung der von mir vorgeschlagenen „musikalischen Hermeneutik" überhaupt, ohne die Grenzen und Methoden meiner Deutungslehre auch nur zu beachten. Da der Artikel in mindestens vier Zeitschriften abgedruckt worden ist, soll er im folgenden zwar nicht widerlegt, aber doch in der Weise nutzbar gemacht werden, daß an einem allgemein zugänglichen und interessierenden Beispiel gezeigt wird: was für Resultate auf die Affektenlehre basierte Interpretationsversuche ergeben und wie sie sich ebensowohl von der rein musikalisch-formalen als auch von der frei und summarisch poetisierenden Auslegung unterscheiden. Nur um diese drei Wege kann es sich ernsthaft handeln. Es ist daneben nicht ausgeschlossen, daß unter günstigen Verhältnissen beanlagte Individuen, bei der Ausschlag gebenden Bedeutung, die angeborne Begabung in der Kunst hat, durch allmähliches ungeregeltes „Hineinhören" zu einem innerlichen „Verständnis" musikalischer Werke gelangen. Aber es fällt auf, daß ein Pädagog von Fach dieses Verfahren für allgemein brauchbar und damit den Zufall und das Glück für die besten Lehrmeister halten und dagegen eine methodische Schulung des Musikgefühls grundsätzlich verwerfen kann. Daß auch die vollendetste Beschreibung eines Kunstwerks dieses selbst nicht ersetzen kann, wissen wir

seit Adams Zeiten. Wäre das Wort allmächtig, hätten wir weder Musik noch Malerei. Aber Orientierung ist auch etwas. Darauf und daß sie lehrbar ist so gut wie die Klaviertechnik, muß heute deshalb nachdrücklicher als früher hingewiesen werden, weil der Musikunterricht und die öffentliche Musikversorgung eine Entwickelung genommen haben, die die Gefahren einer bloß mechanischen und einer ins andre Extrem fallenden phantastisch unklaren Kunstbeschäftigung stark vermehrt hat. Darunter leidet nicht bloß die Wirkung der Musik, sondern auch ihr Betrieb. Einer wirklichen begründeten Auffassung eines Musikstücks ist nur der Spieler und der Hörer fähig, der über den Charakter jedes einzelnen, kleinen organischen Teils klar ist. Diese Klarheit gehört für den reifen ausgewachsenen Künstler und Kunstfreund zu den Fertigkeiten, die er in der Regel spielend, unbewußt ausübt oder wenigstens ausüben soll; nur außerordentliche, zweifelhafte Fälle kosten ihm ein Überlegen, Prüfen, Nachdenken. Die Werdenden und Ungeübten aber müssen, um auf diesen Standpunkt zu kommen, hermeneutisch geschult werden und hierfür ist eben der beste Weg: praktische Anwendung der Affektenlehre.

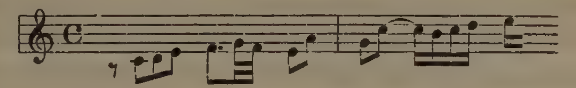
Als Ausgangspunkte für die hermeneutischen Übungen waren im Jahrbuch für 1902 Motivästhetik und Themenästhetik aufgestellt und Andeutungen darüber gegeben worden, wie man lernen kann den Affekt, den Charakter eines sogenannten Themas oder einer sonstigen kleinen musikalischen Gedankeneinheit mit Sicherheit zu bestimmen. Eben nur Andeutungen. Die Frage erschöpfend zu behandeln, würde eine Arbeit für sich verlangen, die am vorteilhaftesten in die Hände gut musikalischer Psychologen zu legen wäre. Fest steht das Eine, worauf auch R. Wagner mit den Ausführungen über das „Melos“ (in der Schrift: „Über das Dirigieren“) hingewiesen hat: daß Singen und frühzeitige Beschäftigung mit guter Gesangmusik ein vorzügliches Mittel sind, Themen und Melodien geistig verstehen zu lernen.

Hier soll nun ohne Rücksicht auf die noch offenen Lücken von der Themenästhetik zur Satzästhetik weiter geschritten und versucht werden, vom Charakter des Themas aus den Inhalt und Verlauf eines größeren Stückes zu verfolgen. Das Material entnehmen wir dem „Wohltemperierten Klavier“ S. Bachs auch deshalb, weil in der Fuge die thematischen Verhältnisse einfacher sind als in der Sonate. Als Beispiel mag die C dur-Fuge des ersten Teils dienen, deren Thema:



bereits in dem früheren Aufsatz herangezogen und da als Ausdruck einer energischen Stimmung bezeichnet worden ist. Diese Charakterisierung, die sich auf das Quartenmotiv, als den Hauptträger des melodischen Aufbaues stützte, genügte für die damaligen Zwecke, bei denen es sich ja nur darum handelte: die Unterschiede von mehreren zum Vergleich aufs Geradewohl herausgegriffnen

Themen in groben Umrissen festzustellen. Jetzt, wo mit dem Thema weiter operiert werden soll, muß ergänzend hinzugefügt werden, daß eine unbedingte Energie, eine ungebundne Kraft oder gar Heiterkeit nicht in ihm liegt. Dazu müßte es mindestens einen andern zweiten Takt haben, etwa so:



So wie es Bach gestaltet hat, mit dem heruntersinkenden Abschluß, mit dem bedächtigen Anlauf auf das Hauptmotiv, ist die Regung unverkennbarer Energie, die seine Mitte bildet, auf beiden Flanken von Äußerungen der Melancholie eingefasst. Das Thema spricht also eine ernste Stimmung aus, die sich aufzurichten, die eines Drucks Herr zu werden strebt. Mit dieser Erkenntnis ist der Zusammenhang zwischen der Fuge und dem ihm vorausgehenden, weltbekannten Präludium hergestellt. Nach Spitta sind in dem „Wohltemperierten Klavier“ eine Anzahl Präludien zu andren Zeiten entstanden, als die zu ihnen gehörenden Fugen. Daß trotzdem überall innere Beziehungen zwischen beiden Teilen vorhanden sind, versteht sich bei einem Meister wie S. Bach ohne weiteres. Hier in diesem ersten Stück seines Hauptklavierwerks sind sie besonders stark und klar. Das Präludium mit seiner in zarten Akkordbrechungen versteckten, durch Dissonanzenketten verschleierten Melodie, gleicht einem Traumbild aus fernen Sorgenwölkchen, aus leisen Klagen und trüben Ahnungen gewoben. In der Fuge schlägt der Komponist die Augen auf und sagt sich fromm und mannhaft: Es komme, was da kommen mag! Im Kleinen, im bescheidneren, intimeren Stil vollzieht sich in den beiden Stücken derselbe Stimmungsprozeß, den Beethoven im Großen im ersten Satz seiner zweiten Sinfonie vorführt. Dessen Einleitung und Allegro stehen in dem gleichen Verhältnis zu einander, wie hier bei Bach Präludium und Fuge und beide Werke sind Bilder, Augenblicksaufnahmen aus dem Seelenleben zweier großer Menschen, wie sie in gleicher Anschaulichkeit und Beredsamkeit nur die Musik geben kann. Die Malerei und Bildhauerei hat autobiographische Leistungen dieser Art überhaupt nicht, die Poesie nur annähernd aufzuweisen. Doch sind hier nicht Exklamationen am Platz, sondern es gilt nachzusehen, welchen geistigen Gang der Bachsche Fugensatz von dem Thema aus einschlägt.

Die Form muß dabei soweit in Betracht gezogen werden, als sie dazu dient die Art der vom Komponisten geleisteten Gedanken- und Gefühlsarbeit zu verdeutlichen und die Übersicht des ganzen zu erleichtern. Da gleicht denn unsre C dur-Fuge einem Gedicht aus vier Versen; die ersten drei sind im wesentlichen gleich gebaut, der vierte, abschließende, hat einige Zeilen mehr und erlaubt sich auch in andren Beziehungen einen freieren Stil. Von den ersten drei Durchführungen des Themas, die in der Fuge eben die Verse sind, hat die erste nichts Ungewöhnliches. Wie die der Fuge eigne Folge

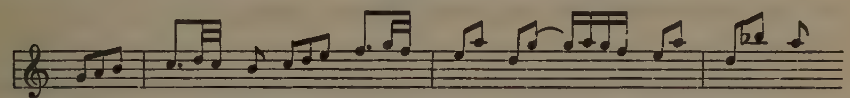
von dux und comes im Grunde nichts andres ist als eine besondere Art der im freien Satz üblichen Sequenz, so dienen hier die einzelnen Eintritte der vier Stimmen, mit denen die Fuge arbeitet, nur dazu, den Eindruck des Themas einzuprägen; sein Ausdruck erfährt eine kleine Steigerung ins Hoffnungsfreudige besonders durch den Kontrapunkt, der in der obersten Stimme den Einsatz der dritten Durchführung begleitet. Der Vortrag muß natürlich diese Wendung (vielleicht mit einem entschiednen crescendo, mit einem starken Akzent auf dem $\bar{\bar{g}}$ des vierten Taktes) unterstützen. Der Aufschwung ist aber gleich wieder zu Ende; beim Schluß des Baßeinsatzes klingt die Musik resignierter als der Anfang des Stückes, die Intonation des Themas, erwarten ließ. Für das innere Signalement der C dur-Fuge ist es bedeutungsvoll, daß sie auf freie Zwischensätze verzichtet; ihr Grundgedanke hielt Bachs Phantasie vollständig in seinem Bann. So geht denn der Schluß der ersten Durchführung ohne Aufenthalt und Umblick in den Anfang der zweiten über. Diese unterscheidet sich aber von der vorausgegangnen merklich dadurch, daß der Komponist jetzt das Thema ernster und eifriger in Angriff nimmt. Es setzt eine Oktave höher, also in hellerem und entschiednerem Ton ein als bei der ersten Durchführung und kontrastiert damit namentlich sehr wirksam und sinnvoll gegen deren Ausgang. Der Neigung zur Ermattung wird mit frischer Energie begegnet. Noch deutlicher als aus dem Kolorit tritt dieser neue Charakter der zweiten Durchführung dadurch hervor, daß schon beim dritten Ton der Oberstimme ihr die Tenorstimme in kanonischer Engführung folgt. Unter den obwaltenden Umständen muß der Spieler diese Engführung gehörig, mit einem gewissen dramatischen Nachdruck markieren. Auch noch andere Wendungen zeigen deutlich, daß der Kleinmut bekämpft werden soll. Die wichtigste besteht in der sequenzmäßigen Weiterführung des über den Charakter des Themas entscheidenden Quartenmotivs und seines Abschlusses in der Oberstimme, nämlich:


(8. Takt)

Jedoch: der kanonische Begleiter macht diese Sequenz nicht mit, sondern bleibt in dem Augenblick, wo oben das $\bar{\bar{f}}$ angeschlagen ist, auf $\bar{e}$ liegen. Damit ists aufs schärfste bezeichnet, daß der Anlauf ins Stocken geraten ist. Durch den Alteinsatz kommt die Bewegung wieder in Gang, der Charakter des Satzes wird mit dem Eintritt des Basses sogar auf einen Augenblick fröhlicher und heller, als er bisher überhaupt gewesen ist. Um so mehr überrascht das Ende der Durchführung. Mit dem breiten Schluß in A moll scheint der Geist der Melancholie endgiltig Platz zu greifen. Der trübe Eindruck der harmonischen Kadenz wird durch die klagende Melodik der Oberstimme noch sehr beträchtlich verstärkt. Es ist die Hauptstelle der ganzen Fuge und diejenige, aus der die Individualität des Komponisten am vernehmlichsten und wahrhaft

ergreifend spricht. Unter Hunderten würde kaum Einer auf diese Wendung gekommen sein, da das Thema an sich nicht dazu zwingt. Nur eine Seele von ungewöhnlicher Tiefe konnte auf das $\overline{\text{gis}}$ (im 11. Takt) und auf seine Konsequenzen geraten.

Den Ausweg aus der Krisis, in die er beim Nachsinnen über das Thema geraten ist, findet Bach in der denkbar einfachsten Weise: er fängt noch einmal von vorn an. Die dritte Durchführung beginnt, wie in der Sonate die Reprise, als Wiederholung des ersten Teils. Doch ist die Wiederholung nur scheinbar wörtlich getreu. Schon nach der zweiten Note folgt dem Alt der Tenor in Engführung und die Engführungen treten von jetzt ab in der Satzentwickelung so stark hervor, daß die C dur-Fuge als Ricercare bezeichnet werden kann. Sie dieser Gruppe zuzuweisen berechtigen außer den Engführungen auch die Erweiterungen, die Bach mit dem Thema und meistens in der Weise vornimmt, daß er größere und kleinere Teile derselben sofort wiederholt. Der Sopran z. B. wird folgendermaßen geführt:



Durch diese Behandlung stellt sich die dritte zur zweiten Durchführung in das Verhältnis einer planmäßigen, großen Steigerung. Der Vorsatz, die trübe Stimmung zu überwinden wird mit verdoppeltem Ernst und neuer Kraft wiederholt und mit einer Beimischung Bachschen Trotzes und Bachscher Keckheit verwirklicht. Es wird gewissermaßen in die Höhle des Löwen gegangen; wenigstens liegen andere zwingende Gründe, formelle oder inhaltliche für den Aufenthalt in D moll, der dem Ende der dritten Durchführung vorhergeht, nicht vor. Eine Modulation nach F dur wäre in formeller Hinsicht vielleicht sogar vorzuziehen, denn der die Kadenz schließende D dur-Akkord klingt zwar schön und triumphartig, aber doch auch etwas gewaltsam.

Der nun folgende Schlußvers ist deshalb nicht als vierte Durchführung zu rechnen, weil in ihm der Baß nicht mehr mit fugiert. Bach benutzt ihn zu einer Reihe von Orgelpunkten, deren letzter (auf C) vier Takte dauert. Solange klingt kein Ton auf dem modernen Klavier fort, er geht deshalb der Harmoniewirkung ganz verloren, wenn ihn der Spieler nicht — scheinbar wider Bachs Vorschrift — an passenden Stellen repetiert. Da die Verhältnisse auf dem alten Clavichord, für das der größte Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ bestimmt ist, ähnlich lagen, wird man die ganze Fuge zu den eine Ausnahme bildenden Stücken zu rechnen haben, die für das Cembalo geschrieben und die nach Spitta (I, 770) in einer früheren Zeit als das Gros entstanden sind. Auch die vorhergegangnen kleineren Orgelpunkte (auf d und g) wirken mit dem letzten großen auf das poetische Ziel hin: in die Schlußgruppe der Fuge innere Ruhe hineinzutragen. Der Kampf zwischen Sorge und Hoffnung ist entschieden, der im Thema liegende Affekt ist aus-

getragen, eine eigne Siegerstimmung füllt die ganze Seele des Tondichters. Friede und Freude allein klingen aus dem letzten Teil des Tonbildes bald kunstvoll, bald frei; Weihnachts- und Kindertöne lösen einander ab, dazwischen stehen auch (bei dem Sekundakkord im 23. Takt) Takte, die nach dem Himmel weisen und das Erhabenste und das Ewige berühren. Auch mit bogenlangen Schilderungen läßt sich der Reichtum und die Schönheit dieser Coda nicht erschöpfen. Darum sei nur flüchtig noch auf die zart einschlummernde, Traumesleitern herbeiholende und auf das Präludium zurückdeutende Schlußwendung des vorletzten und letzten Taktes hingewiesen.

Im Vorstehenden hat der Leser eine praktische Anwendung der von der Themenästhetik ausgehenden Methode ein musikalisches Kunstwerk zu erklären, wie sie seiner Zeit in den Begriff „musikalische Hermeneutik" formuliert wurde. Es ist nichts als ein Versuch die alte Affektenlehre für einen ganzen Satz durchzuführen, d. h. auf Grund des Charakters des Themas den weiteren Absichten des Komponisten nachzugehen, über die Hauptpunkte und Hauptlinien seines Gedankenganges klar zu werden.

Nach einer andern Methode hat Carmen Sylva dasselbe Stück interpretiert, nach der nämlich, die ich oben als die frei poetisierende bezeichnet habe. Ihre kurze Auslegung ist in einem Aufsatz enthalten, den die No. 12 des Jahrgangs 1903 der „Neuen Zeitschrift für Musik" unter dem Titel „Das Wohltemperierte Klavier" bringt und lautet:

> „Das erste Präludium (des Wohltemperierten Klaviers), zu dem Gounod oder aus dem Gounod sein „Ave Maria" hervorholte, habe ich lieber ohne das Ave Maria, und habe es „Sacuntala" genannt, zumal da die Fuge dazu so tiefsinnig und rein und unschuldig einherschreitet wie Sacuntala durch ihren Urwald, wie der Abschied der Gefährtinnen und der Einsiedler, ihrer Freunde."

Als Vertreter der dritten Erklärungsart endlich, der bloß musikalisch-formalen, die bekanntlich zur Zeit die herrschende ist, hat Carl van Bruyck die C dur-Fuge in einem Werke behandelt, das mit der Überschrift „Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers" 1867 erschienen ist und das Ansehen seines Verfassers als eines sehr unterrichteten und tiefblickenden Musikers begründet, 1889 sogar eine zweite Auflage erlebt hat. Da heißt es denn (S. 91) über unser Stück:

> „Die Fuge ist, technisch betrachtet, höchst meisterlich, aber in rein ästhetischer Hinsicht minder anziehend, von einem gewissen schulmeisterlichen Pedantismus. Das Thema trocken; die Durchführung gleichwohl von der größten kontrapunktlichen Gewandtheit, von dem reinsten, nirgend stockenden Flusse. Bemerkenswert erscheint die durchgängige Anwendung der Engführung, wie sie in solcher Weise in dem ganzen Werke nicht wieder vorkommt. Das Thema, innerhalb der 27 Takte, welche die Fuge umfaßt, in allen Stimmen 24 mal erscheinend, verschwindet nicht vom

Plane. Eben in diesem schwelgerischen Gebrauch der technischen Virtuosität liegt aber auch der ästhetische Mangel der Arbeit, da, trotz aller angewandten Kunst, doch unvermeidlich der Effekt der Monotonie entsteht. Die auf rein logische Formenentwicklung gerichtete Arbeit behält immer etwas Steifes. Gleichwohl nimmt sie in ihrer reichen und leichten Verwendung aller Kunstmittel unsere Bewunderung in Anspruch und kann durchaus nicht uninteressant heißen. Von besonders schönem Effekt erscheint die letzte Engführung (Takt 24 und 25) auf einem Orgelpunkt und das Auslaufen der Bewegung in den beiden letzten Takten mit ihrem Aufwärtsdringen nach der höheren Tonregion."

Über den allgemeinen Charakter und Wert der von Carmen Sylva und C. van Bruyck vertretnen Erklärungsmethoden ist schon im frühren Jahrbuch das Nötige gesagt worden. Keiner von beiden darf man vorwerfen, daß sie vollständig in der Luft schwebt: um die Absichten eines Komponisten, um den geistigen Gehalt einer Komposition zu verstehen kann irgend ein Grad von poetischer Divination jedenfalls förderlich sein und Vertrautheit mit der Formenlehre, im weitesten Sinne des Wortes, ist dabei ganz unentbehrlich. Aber, daß weder das eine noch das andre Mittel allein genügt, das Ziel zu erreichen, wird sowohl an der Bukarester wie an der Wiener Analyse der Bachschen Fuge klar. Carmen Sylva versieht es darin, daß sie, von überschüssiger Phantasie fortgerissen, ihren Eindruck von der Komposition sofort in ein poetisches Programm formuliert, ohne die Richtung der musikalischen Gedanken und ihre Entwickelung streng zu prüfen. Wenn sie das Bachsche Stück als „tiefsinnig, rein und unschuldig" lobt, so sind unter diesen drei Prädikaten die beiden letzten vollständig nebensächlich; sie könnten von einem Witzbold auf Grund einiger trüber gefärbten, oder frappant eintretenden Engführungen sogar ganz amüsant bestritten werden. Der auf Tiefsinn lautende Teil der Diagnose, tritt dem wirklichen Sachverhalt schon näher und hat in den melancholischen Elementen des Themas eine positive Unterlage. Wären die daneben stehenden Äußerungen der Kraft, des Willens zum Aufraffen mit erkannt worden, so hätte es an einer richtigen Bestimmung des Ausgangsaffekts des Tongedichts nicht fehlen können und von dieser Basis aus würde der begabten und um eine höhere Musikauffassung ernstlich bemühten Verfasserin leicht klar geworden sein, daß der im Thema schon angedeutete und zusammengedrängte Konflikt zweier verschiedner Stimmungen im Stück zum lebendigen Austrag gebracht ist, daß die Schilderung des Verlaufs jener Stimmungskrisis den eigentlichen dichterischen Inhalt der Fuge bildet. Ein tausend und abertausendmal in der Instrumentalmusik behandelter Vorwurf ist hier von Seb. Bach dadurch höchst eigentümlich und eindringlich gewendet worden, daß in einem Augenblick, wo man es nicht mehr erwartet, nämlich am Ende der zweiten Durchführung, ein entschiedner Rückfall zum Pessimismus eintritt und daß nun an diesem unvermutet wieder verdunkelten Himmel

(in der zweiten Hälfte des Stücks) die Sonne um so glänzender und bleibend durchbricht. Ob Bach bei dieser Führung seiner Komposition an Vorgänge aus dem Leben, aus der Natur, aus der Geschichte, der Kunst, gedacht hat, wer könnte das außer ihm selbst entscheiden! Die Zahl der Möglichkeiten wäre unendlich. Händel z. B. hat in breitrer Form die gleiche Idee in „Allegro e Pensieroso" durchgeführt, R. Schumann knapper und erregter u. a. im „Aufschwung". Wer das Bedürfnis empfindet, dem Stücke ein Programm zu geben, der kann an einen Bergfahrer, an einen Schiffer, an einen Feldherrn denken, er kann aus Gedichten und Bildern Pendants ohne Ende herbeischaffen; er steht aber dabei immer in der Gefahr aus dem Großen ins Kleinliche zu geraten und den Vorzug der Instrumentalmusik, daß sie den innren, seelischen Kern bedeutender oder intressanter Vorgänge ohne die zufällige Schale hinstellt, aufs Spiel zu setzen. Wenn Bach von einem bestimmten Anlaß aus zu dem Stück gekommen ist, so ist es das nächstliegende ihn, wie oben angenommen wurde, in einer augenblicklichen Gemütslage zu suchen. Doch könnte irgend eine bisher nicht zum Vorschein gekommene biographische Notiz auch einen andern Aufschluß geben. Ganz sicher ist nur das Eine, daß er an eine Sakuntala, eine Gudrun oder an einen ähnlichen historischen Halbengel nicht gedacht hat, deshalb sicher, weil zu einem solchen Charakter und einem solchen Lebensbild die Musik nicht stimmt, das Thema nicht und nicht seine Entwicklung zum Satz.

Der „Fall Sakuntala" zeigt, wie die Methode Instrumentalmusik poetisierend zu deuten, mehr anstrebt als gut und notwendig ist, wie leicht sie der Phantasie zu Liebe die musikalische Exaktheit und Nüchternheit vergewaltigt und damit ins Abenteuerliche gerät. Poetische Bilder eignen sich als Mittel der musikalischen Hermeneutik zur Verdeutlichung der Affekte einzelner Stellen, bestimmter kurzer Motive im allgemeinen viel besser, als zur Erklärung ganzer Sätze. Wenn ich z. B. die Streicher zu einer besonders energischen Ausführung eines großen Staccato mit dem Zurufe: „wie Keulenschläge" antreibe, so wird das mehr wirken als eine lange Rede. Will ich aber Orchester und Publikum über den Charakter einer Ouvertüre durch das Motto: „Herkules" aufklären, so werde ich in allen den Fällen Konfusion anrichten und meine hermeneutischen Befugnisse überschreiten, wo nicht sicher und zwingend verbürgt ist, daß der Komponist wirklich mit seinem Stücke den Alkiden hat zeichnen wollen. Die musikalisch ungezügelte Deutelust kann schließlich so weit vom rechten Weg ableiten, daß aus der liebenswürdigsten Klaviersonate Beethovens, der in G dur (Op. 14) eine regelrechte Zankszene herausinterpretiert wird. Für den besonnenen Erklärer bleibt die Feststellung des Affekts, des Themas und seiner Varianten sowohl, wie die des Affekts der freien Stellen die Richtschnur und die Grenze, an die er sich zu halten hat und von der aus er die Entwicklung des ganzen Satzes zu verstehen sucht. Wenn er der leichteren Verständlichkeit halber in die Form seiner Erläuterungen hin und

wieder ein poetisches Bild zur Mithilfe heranzieht oder gar längere Strecken hindurch, wie das z. B. R. Schumann, oder vor ihm E. Th. A. Hoffmann als Kritiker liebten, dichterisch spricht, so muß ihm das zugestanden werden, so lange er damit wirkt und auf dem Boden der musikalischen Tatsachen bleibt. Wer aber glaubt, daß musikalische Hermeneutik darauf hinausläuft: aus Instrumentalkompositionen Geschichten, Romane und Dramolets herauszulesen, der hat Zweck und Wesen der Disziplin nicht verstanden. Heinrich Zöllner nennt die Liebhaber dieses Holzwegs „Philister der Hermeneutik." Ach nein; das ist eine Begriffsverwechselung! Wenn es überhaupt schon an der Zeit wäre, über die ernste und als Wissenschaft neue Materie Späße zu machen, so könnte da nur von Phantasten der Hermeneutik gesprochen werden. Philister der Hermeneutik sind dagegen die Erklärer vom Schlage Carl van Bruycks, vorausgesetzt, daß „philiströs" nach wie vor den Gegensatz zu „burschikos" bildet und eine beschränkte, an Äußerlichkeiten haftende Denkungsart bezeichnen soll.

In diesem Kultus des Äußerlichen, in der rein mechanischen Akribie ist die Analyse van Bruycks nicht bloß ein Schulbeispiel, sondern fast ein Monstrum. Den Gipfel des verkehrten Eifers bildet die Feststellung der Tatsache, daß „das Thema in allen Stimmen vier und zwanzig mal erscheint". Es lebe die Statistik! Die Idee, daß die formellen Wendungen der Komposition, daß der technische Charakter ihrer kleineren und größeren Teile, auf inneren Gründen und Absichten beruhen können und müssen, ist dem Verfasser gar nicht gekommen, die Frage, ob und wem seine Beschreibung der Fuge etwas nützen solle, hat er sich nicht vorgelegt. Der eigentliche Zweck seiner Bemühungen scheint der zu sein, sich in Positur zu setzen, als Blinder Blinde sehen zu lehren. Da tut ein gelehrter Ton, der Gebrauch zweideutiger Schlagwörter und drittens der Anschein eines aus dem Vollen schöpfenden, über dem Ganzen stehenden Urteils sehr viel. Deshalb der stolze Anfang: „Die Fuge ist technisch meisterlich, ästhetisch aber wenig anziehend, von einem gewissen schulmeisterlichen Pedantismus." Ein Stück von Bach bloß deshalb zu loben, weil es von Bach ist, werden vernünftige Bachfreunde nicht empfehlen. Aber noch sichrer muß seiner Sache sein, wer es am Platz findet einen Tadel gegen ihn auszusprechen. Einen Bach überhaupt und im besonderen S. Bach, den Komponisten des „Wohltemperierten Klaviers" des schulmeisterlichen Pedantismus zu bezichtigen, ist keine Kleinigkeit. Worauf gründet denn van Bruyck diesen Vorwurf? Auf seinen Phäakischen Musikgeschmack. Wohl zeigt sich aus seinem Buch, daß er für Bachschen Ernst nicht unempfänglich ist, aber dieser Ernst muß dramatisch oder doch auffallend originell, pikant, interessant in Töne gekleidet sein. Hier, wo dieser Ernst ganz einfach und schlicht ausgesprochen ist, befriedigt er den Verfasser „ästhetisch" nicht. Da wird aber nur mit einem Wort, einem Begriff gespielt. Der wahre Sachverhalt ist der: van Bruyck ist musikästhetisch nicht genügend geschult: aus Bachs Noten den

innern Sinn herauszuhören; infolgedessen findet er „das Thema trocken“. Aus diesem ersten Mißverständnis folgen dann alle weiteren. Die Energie, mit der Bach an der im Thema ausgesprochenen Absicht des Durchringens, mit der er am Affekt des Themas festhält, die von der zweiten Durchführung ab immer imposanter vortretende Entfaltung seelischer Kraft sieht C. van Bruyck für nichts weiter an, als für den „schwelgerischen Gebrauch technischer Virtuosität“. Unser Erklären ist da ganz in der halb lächerlichen, halb bedauernswerten Lage eines tauben Menschen, der seine unter den Entladungen eines Gewitters zitternde Umgebung darauf aufmerksam macht, daß ein „Wetterleuchten“ stattfinde. Auch die letzte Konsequenz des Grundirrtums wird gezogen: das Stück im Ganzen ergibt „trotz aller angewandten Kunst . . . unvermeidlich den Effekt der Monotonie“. Sehr natürlich: wer einer Unterhaltung in einer Sprache zu folgen versucht, die er nicht versteht, langweilt sich. Ganz ähnlich wie C. van Bruyck mit der Cdur-Fuge ist es Heinrich Bulthaupt mit dem zweiten und dritten Akt von R. Wagners „Tristan“ gegangen. Er beklagt an ihnen (in seiner bekannten „Dramaturgie der Oper“) Stillstand und Mangel jeglicher Entwickelung. Daß da eine kollossale Entwickelung seelischer Zustände durch die Musik vorgeführt wird, nämlich die Umbildung des Liebesjubels in Todessehnsucht hat er ebenso wenig bemerkt, wie van Bruyck ahnt, daß sich die Bachsche Komposition aus dem Dunklen zum Hellen durchkämpft. „Die auf rein logische Formentwickelung gerichtete Arbeit behält . . . etwas Steifes“, lautet das Schlußurteil. „Logische Formentwickelung“! Das ist so ein fetter Brocken aus dem Quacksalberlatein der Musikästhetik. Eine selbständige Logik der Formentwickelung gibt es gar nicht, sondern die musikalische Form entwickelt sich dann logisch, wenn sie dem Inhalt des Satzes, seinem Charakter und seinem Fluß genau angepaßt ist und ihn vollständig deutlich macht. Diesen Fundamentalsatz der Kantschen Kunstästhetik hätte sich C. van Bruyck für seine Bachanalysen klar machen sollen; er würde ihm und seinen Lesern bessere Dienste getan haben als es der Hinweis auf „die kategorischen Imperative“ des Königsberger Philosophen vermag. Die ganze Methode van Bruycks ist ein Kurpfuschen nach Symptomen, ohne jegliche eingehende Untersuchung. Und darnach sind auch die Resultate: Eine Komposition, von der Ph. Spitta mit Recht sagt: sie sei würdig den ersten Platz im „Wohltemperierten Klavier“ einzunehmen, wird den Klienten van Bruycks als ein im Grunde doch schwaches Kunstwerk vorgestellt. Aber noch gefährlicher als diese irrige Information ist das Prinzip, mittelst dessen van Bruyck zu seinen Erklärungen kommt. Es ist eigentlich gar kein Prinzip, sondern ein eitles Jonglieren mit wissenschaftlich klingenden Schulbegriffen und Redensarten; zu einem Eingehen auf die wirkliche Aufgabe eines Erklärers, die Bloßlegung des Gedankengangs der Komposition kommt es dabei nicht. Namentlich wegen dieses seines demoralisierenden Charakters ist das van Bruycksche Erläuterungsverfahren hier absichtlich strenger und

mit Verzicht auf jede Art von Wohlwollen beurteilt worden. Es erzieht zur Vorspiegelung nicht vorhandener Gelehrsamkeit und lenkt mit formalem Hokuspokus vom Wesen der Sache ab. An allgemeiner Schädlichkeit übertrifft es die von Carmen Sylva vertretene voreilige Poetisiererei. Diese kann unter günstigen Umständen doch einmal einen Treffer ziehen und auf ein Bild geraten, das dem Vortrag und dem Zuhörer zugute kommt. In der Mehrzahl der Fälle wird sie allerdings nur verwirren. Beiden Erklärungsarten fehlt eben in verschiedener Weise das Beste, das einen Gedankenweg erst zur Methode macht. Der eine dieser Wanderer weiß überhaupt nichts vom Schlußziel, der andere kennts, tappt aber blindlings und ohne genügende Orientierung darauf zu. Für den vorliegenden Fall, für das Verständnis der Bachschen C dur-Fuge ist die eine Methode so nutzlos wie die andere. Denke ich bei dieser Musik an Sakuntala, so werde ich sie lieblich, liebenswürdig und, angesichts ihrer wirklichen Natur, nichtssagend spielen. Mit dem Hinweis aber, daß das Thema vierundzwanzigmal vorkommt und daß das Stück technisch meisterlich gearbeitet ist, läßt sich überhaupt nichts anfangen. Wie für die Erkenntnis des Gesamtcharakters der Komposition, so versagen die beiden Methoden erst recht für den Einblick in ihre Entwickelung. Weder Carmen Sylva noch Carl van Bruyck hat ein Wort für den Gedanken, für die Stimmung, von der Bach ausgeht, für die ganz besondere Art, in der sich dieser Gefühlskeim zum Gedicht entfaltet und noch viel weniger für die Hauptstellen, welche die Individualität dieses Gedichtes bestimmen, für die hervortretenden Züge, die ihm seine eigene Physiognomie geben und in die der Spieler seine ganze Kunst zu legen hat.

Das aber alles leistet trotz aller etwaigen Mängel die Analyse, die der Carmen Sylvas und der Carl van Bruycks vorausgeschickt wurde und sie erreicht es einfach dadurch, daß sie die Satzästhetik auf Themenästhetik basiert, daß sie, kurz gesagt, auf Grund der Affektenlehre operiert. Ich darf das wohl aussprechen, ohne mich des Eigenlobes schuldig zu machen, denn ich bin nicht der Erfinder, sondern nur der Anwalt dieser in einer langen Geschichte bewährten Affektenlehre. Mit ihr, das kann nicht oft und nachdrücklich genug wiederholt werden, muß die Musikästhetik wieder praktisch umgehen lernen, wenn sie etwas ernstlicheres bedeuten will. Scheintot in der Theorie, lebt diese Affektenlehre glücklicherweise in der Praxis immer noch und alles, was in der produktiven und reproduktiven Tonkunst erfreulich ist und über den virtuosen Mechanismus herausragt, ist ihr stilles Werk. Die Musiker haben das größte Interesse daran und sind die Nächsten dazu, an ihrer Rehabilitierung und an ihrem Ausbau mitzuhelfen. Neben ihnen auch die Psychologen. Ihre Mitarbeit ist ganz besonders für die Fundamentierungsarbeiten, für die Motiv- und Themenästhetik unentbehrlich. Ein kleiner Spielraum für Unbestimmtheit, ja Irrtum wird hier immer in Kauf zu nehmen sein, ganz abgesehen von den professionellen Streitköpfen, die ja schließlich

auch imstande sind, über den Sinn von Goethes „Über allen Gipfeln etc.“ oder den von Dürers „Melancholie“ sich der allgemeinen Ansicht entgegenzuwerfen. Von ihnen braucht nicht besonders Notiz genommen zu werden. Aber dem windigen Genialitätsdünkel derjenigen Musiker müssen wir Fehde ansagen, die ernste Versuche, an den intimsten und wichtigsten Teil tonkünstlerischer Leistungen mit dem Verstand und schulmäßig heranzutreten, großsprecherisch oder witzelnd bekämpfen. Die Wichtigkeit des angeborenen Talents kann nur ein Narr leugnen, aber wenn das Talent unbewußt doch sicher, vernünftig und bedeutend schalten und walten, wenn ein Virtuos „Auffassung“ wirklich besitzen, wenn ein Komponist Ideen und nicht bloß Tongeschicklichkeit zeigen soll, dann brauchts der Schule. Wollen wir in dieser Schule nicht grundsätzlich den geistigen Teil noch weiter verkümmern lassen und mit der Zeit ganz ausschalten, wollen wir für die Zukunft der Tonkunst sorgen, dann ists Pflicht musikalische Hermeneutik zu treiben und mutwillige Gedankenlosigkeit vor ihrem methodischen Betrieb zu warnen.

VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1905 erschienenen

Bücher und Schriften über Musik.

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen.[1])

Von

Rudolf Schwartz.

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben.*

I.

Lexika und Verzeichnisse.

Aubry, Pierre.* Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe. [Essais de musicologie comparée.] Paris, Picard & fils. Lex. 8°. 39 p. avec musique.

Bach, C. Ph. Em. Thematisches Verzeichnis seiner Werke s. Wotquenne, Alfred.

Baker, Theodore. A pronouncing pocket-manual of musical terms, together with the elements of notation and condensed biographies of noteworthy musicians. New York, G. Schirmer. — kl. 8°. XVI, 176 p.

Bremer's Handlexikon der Musik. Eine Enzyklopädie der Tonkunst. Neu hrsg. v. Bruno Schrader. [Universal-Bibliothek No. 1681—1686.] Leipzig, Reclam. — 16°. 555 S. ℳ 1,20.

Bühnen-Spielplan, Deutscher.* Mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins. 1904/1905. Theater-Programm-Austausch. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 1007 S. (12 Nummern.) ℳ 12.

Bühnen-Spielplan, Deutscher.* September 1904 bis August 1905. Register. Leipzig, ebenda. — 8°. 160 S. ℳ 2.

[Buonamici] Diomede. Bibliografia delle cronisterie dei teatri d'Italia. Seconda ediz. notevolmente arrichita. Livorno, tip. R. Giusti. — 8°. 29 p.

[Nicht im Handel.]

Catalogo* della biblioteca del Liceo musicale di Bologna compilato da Gaetano Gaspari. Compiuto e pubblicato dal Dr. Raffaele Cadolini . . . per cura del municipio. Vol. IV. Bologna, Regia tip. fratelli Merlani. — Lex. 8°. VIII, 279 p.

Catalogue, the annual American, cumulated 1900—1903, containing a record, under author, title, subject and series, of the books published in the United States, recorded from January 1, 1900, to December 31, 1903, together with a directory of publishers. New York (1904), Office of the Publishers' weekly. — gr. 8°. LVI, 930 p.

Challier's, Ernst,* grosser Männergesang-Katalog. Dritter Nachtrag. Enthaltend die neuen Erscheinungen vom März 1902 bis Februar 1905, sowie eine Anzahl älterer bis jetzt noch nicht aufgenommener Lieder. Giessen, E. Challier's Selbstverlag. — Lex. 8°. S. 727—819. ℳ 4,80.

---

[1]) Die Kenntnis der in Rußland, Dänemark und Schweden erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren P. Jurgenson in Moskau, Nicolaus Findeisen in St. Petersburg, Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen und Dr. Mauritz Boheman in Stockholm. Letzterer hatte die Güte an Stelle des im vorigen Jahre verstorbenen Herrn Dr. A. Lindgren das Referat über die schwedische Musikliteratur zu übernehmen. Dem Verstorbenen sei aber auch an dieser Stelle herzlichst gedankt für seine langjährige treue Mitarbeiterschaft. Für eine Reihe von Mitteilungen aus der spanischen Bibliographie bin ich Herrn Prof. Felipe Pedrell in Barcelona zu Dank verpflichtet. Besonderen Dank schulde ich dem Direktor der musikalischen Abteilung der Library of Congress in Washington, Herrn Dr. O. G. Sonneck, für seine wertvolle Mitarbeit bei der Aufstellung der in Amerika erschienenen Musikliteratur.

[Challier, Ernst.*] Erster Nachtrag zu Ernst Challier's Grosser Chor-Katalog, enthaltend die neuesten Erscheinungen vom Januar 1903 bis Juli 1905, sowie eine Anzahl älterer, noch nicht aufgenommener Lieder. Giessen, ebenda. — 4°. S. 347—384. ℳ 2,40.

Clément, Félix, et Pierre Larousse. Dictionnaire des opéras (Dictionnaire lyrique), contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras, opéras-comiques, opérettes et drames lyriques représentés en France et à l'étranger, depuis l'origine de ces genres d'ouvrages jusqu'à nos jours. Revu et mis à jour par Arthur Pougin. Paris, Larousse. — 8°. XVI + 1, 293 p. fr. 20.

Coon, Oscar. The pocket standard dictionary of musical terms; giving concise definitions of all the terms and phrases in general use in music, together with a treatise on the rudiments of music. New York [etc.], C. Fischer. — 8°. XV, 94 p.

Damański, Josef. Die Militär-Kapellmeister Oesterreich-Ungarns. Illustriertes biographisches Lexikon. (Schematismus.) Leipzig (1904), Paltur & Co. — gr. 8°. VIII, 144 S. mit 106 Abbildungen. ℳ 3,40.

Directory, The musical, of greater Cincinnati and visitor's guide; including Bellevue, Covington, Latonia, Newport, Ft. Thomas, Dayton, Bromley, Ky., & Norwood, Ohio. For 1906, v. 1, no. 1. Cincinnati, The Lawriston press. — 8°. V. fold. map.

Eitner, Robert.* Buch- und Musikalien-Händler, Buch- und Musikaliendrucker nebst Notenstecher, nur die Musik betr., nach den Originaldrucken verzeichnet. [Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. Bogen 3—8.

Elson, Louis C. Music dictionary; containing the definition and pronunciation of such terms and signs as are used in modern music; together with a list of foreign composers and artists . . . and a short English-Italian vocabulary of musical words and expressions. Boston, O. Ditson company; New York, C. H. Ditson & co.; etc., etc. — gr. 8°. XI, 306 p.

General-Katalog d. Zitherliteratur. 1. Nachtrag, enthaltend die neuen Erscheinungen seit Juli 1902, sowie ältere, bisher nicht aufgenommene Werke. Cöln (1904), H. Vries. — Lex. 8°. IV, S. 233—300 u. Verlegerliste 2 S. ℳ 5,50.

Georgi, Edmund. Der Führer des Pianisten. Literatur für den Klavierunterricht, progressiv zusammengestellt. (In deutscher u. englischer Sprache.) 2. verb. u. verm. Aufl. Leipzig, Pabst. — Lex. 8°. 112 autogr. S. ℳ 2.

[Hirsch, Paul.*] Katalog einer Mozart-Bibliothek. Zu W. A. Mozarts 150. Geburtstag. 27. Januar 1906. Frankfurt a. M. (1906), Druck von Wüsten & Schönfeld. — 8°. IV, 75 S. u. 1 Portr.

[Privatdruck in 100 Exemplaren.]

[Hofmeister, Friedrich.*] Monatsbericht, musikalisch-literarischer, über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1904. Als Fortsetzung des Handbuchs der musikalischen Literatur. 76. Jahrg. — Desgleichen . . . für das Jahr 1905. 77. Jahrg. Leipzig, Hofmeister. — 8°. 724 u. 720 S. Je ℳ 20.

[Hofmeister, Friedrich.*] Verzeichniss der im Jahre 1904 erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In alphabetischer Ordnung nebst systematisch geordneter Uebersicht. 53. Jahrgang oder Neunter Reihe erster Jahrgang. Leipzig, Fr. Hofmeister. — hoch 4°. IV, 70 + 231 S. ℳ 22.

Kahnt, Paul. Vollständiges musikalisches Taschen-Wörterbuch, nebst einer kurzen Einleitung über das Wichtigste der Elementarlehre der Musik, einem Anhang der Abbreviaturen, sowie einem Verzeichnis empfehlenswerter progressiv geordneter Musikalien, hauptsächlich für den Pianoforte-Unterricht bestimmt. 8. verb. und verm. Aufl. Leipzig, Kahnt Nachf. — 16°. XVIII, 168 S. ℳ 0,50.

[Kistner, Fr.*] Verzeichnis des Musikalien-Verlags von Fr. Kistner in Leipzig. Teil II. Enthaltend die Neuerscheinungen der Jahre 1894—1905. Abt. I. Alphabetisches Verzeichnis. Abt. II. Systematisches Verzeichnis. — gr. 8°. 71 u. 39 S.

Köchel, Ludwig Ritter **von.*** Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts. Nebst Angabe der verloren gegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen desselben. Zweite Auflage bearbeitet u. ergänzt von Paul Graf von Waldersee. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Lex. 8°. XLVIII, 676 S., Portr. ℳ 20.

[Library of Congress.*] Report of the librarian of congress for the fiscal year ending june 30, 1904. Washington (1904), Government printing office. — gr. 8°. 522 p. mit 5 Abbildungen u. 5 Grundrissen.
[Musik-Katalog von S. 310—320.]

[Lütgendorff, W. L. Freiherr von.*] [Die Geigen- u. Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart.] Nachtrag. Frankfurt a. M., Heinrich Keller. — Lex. 8°. 18 S., gratis.

Militär-Musiker-Adressbuch* f. d. Deutsche Reich. Herausgeg. von Arthur Parrhysius. Berlin, Parrhysius. — 8°. 519 S. ℳ 5.

Pabst, P.* Verzeichnis von Richard Wagners Werken, Schriften und Dichtungen, deren hauptsächlichsten Bearbeitungen, sowie von besonders interessanter Literatur, Abbildungen, Büsten und Kunstblättern, den Meister und seine Kunstschöpfungen betr. Leipzig, Pabst. — kl. 8°. 63 S. Gratis.

Pazdírek, Franz.* Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten u. Völker. Als Nachschlagewerk und Studienquelle der Welt-Musikliteratur eingerichtet und herausgegeben. I. Teil. Inhalt: Die gesamte, durch Musikalienhandlungen noch beziehbare Musikliteratur aller Völker. In ca. 18 Bänden. 2. 3. 4. 5. 6. Band. Wien, Verlag des „Universal-Handbuch der Musikliteratur". — Lex. 8°. Je ℳ 15.
[Umfassen die Buchstaben: 2. B—Bellenghi. XVI, S. 1—432; 3. Bellenghi—Boieldieu. S. 433—880; 4. Boieldieu—Bz. S. 881—1299; 5. C—Colman. XVI, S. 1—432; 6. Colmance—Czynsky. S. 433—696 und D—Demeur. XVI, S. 1—168. — Auch in Lieferungen zu je ℳ 3,40; engl. u. französ. Ausgabe zu gleichen Preisen.]

Porée, (?). Les anciens livres liturgiques du diocèse d'Evreux (essai bibliographique). Evreux, imp. de L'Eure. — 8°. 55 p.

Sonneck, O. G.* Bibliography of early secular American music. Washington, D. C. Printed for the author by H. L. McQueen. — Lex. 8°. X, 194 p. Geb. $ 5.
[In 200 Exemplaren gedruckt.]

Les **succès** des concerts de Paris (chansons). Paris, Ve Hayard. — gr. Fol. 2 pag. avec grav. et musique.

Le **Tout-Théâtre.** (1905—1906.) Les spectacles en France et à l'étranger. (Auteurs; compositeurs, acteurs; actrices; programmes et affiches; spectacles d'autrefois; renseignements généraux; adresses; pseudonymes; jurisprudence; statistique.) Préface de René Maizeroy. Corbeil, impr. Crété. Paris, 7, rue de Lille. — gr. 8°. 240 p. fr. 6.

Vereins-Katalog. (Begonnen 1870.) Die von dem Referenten-Kollegium des „Allgemeinen Caecilien-Vereins" in den „Vereins-Katalog" aufgenommenen kirchenmusikalischen od. auf Kirchenmusik bezügl. Werke enthaltend. Eine selbständige Beilage zum Vereinsorgan „Fliegende Blätter für kathol. Kirchen-Musik". Heft 14. (Separat-Ausgabe.) Regensburg, Pustet. — Lex. 8°. ℳ 0,90.

Verzeichnis von leicht aufführbaren Theaterstücken u. Musikalien ernsten u. heiteren Inhaltes zur leichteren Auswahl u. besseren Orientierung für Vereine u. Erziehungsanstalten. 6., verm. u. verb. Aufl. Paderborn, Esser. — 8°. 136 S. ℳ 0,70.

Verzeichnis von leicht ausführbaren (!) Theaterstücken u. Musikalien ernsten u. heiteren Inhaltes zur leichteren Auswahl u. besseren Orientierung für Vereine u. Erziehungsanstalten. 6., verm. u. verb. Aufl. (Mit Schlag- u. Stichwort-Register.) Paderborn, ebenda. — 8°. 123 u. 72 S. Geb. ℳ 5.

Wahl- und Sängersprüche. Gesammelt von der Liedertafel „Frohsinn", Linz. Linz, (V. Fink). — quer 16°. XIII, 250 S. Geb. ℳ 1,50.

Wotquenne, Alfred.* Thematisches Verzeichnis der Werke v. Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788). Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Lex. 8°. II, 111 S. Kart. ℳ 10.
[Die Anmerkungen in deutscher und französischer Sprache.]

Wotquenne, Alfred.* Alphabetisches Verzeichnis der Stücke in Versen aus den dramatischen Werken von Zeno, Metastasio u. Goldoni. Leipzig, ebenda. — gr. 8°. VIII, 77 S. Kart. ℳ 7.50.

II.
Periodische, Schriften.

An dieser Stelle werden nur die jährlich erscheinenden Publikationen, die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Zeitschriften aufgeführt. Für die übrigen wolle man dieselbe Rubrik in den früheren Jahrgängen vergleichen.

L'**Almanacco** del teatro italiano. Roma, Voghera. — 8°. L. 1,50.

Almanach des spectacles s. Soubies, A.

American musical directory, 1905—1906. New York, L. Blumenberg. — 8°. $ 2,50.

L'**Ami** des arts (Ars et labor), organe du Conservatoire de musique et de déclamation de Nice, des artistes, des auteurs et compositeurs, etc., artistique, musical et littéraire, paraissant le 1er et le 15 de chaque mois. Ire année (No. 1. 15 novembre 1904). Nice, Impr. niçoise. — Fol. Jährlich fr. 10 mit Prämie, ohne, fr. 6.

L'**Annuaire** des artistes. 19e année. Paris, Risacher.

[Angezeigt in Le Ménestrel 1905. S. 183.]

Annuaire du collège de France. (5e année.) Paris, Leroux. — 115 p.

[Enthält u. A. einen Grundriss der Vorträge J. Combarieu's über Musikgeschichte, cf. La Revue musicale V, S. 602.]

Annuaire de la fédération des artistes musiciens de France pour 1905. Paris, imp. Cerf; 3, rue du Château-d'Eau. — 12°. 184 p. 60 c.

Annuaire de la société des auteurs et compositeurs dramatiques. T. 6. 1er fascicule. (26e année. Exercice 1904—1905.) Paris, Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 8, rue Hippolyte-Lebas. — 8°. 240 p.

Annuaire de la société des concerts d'amateurs pour 1905. Paris, imprim. Duruy. — 18°. 52 p.

Annuaire du syndicat de la propriété artistique pour 1905. Paris, agence générale, 3, rue d'Athènes. — 8°. 92 p.

Annuario del r. conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano. Anno XXII (1903—1904). Milano, tip. Enrico Bonetti. — 8°. 32 p.

Deutsche **Armee-Musik-Zeitung.** Redakteur Max Chop. Frankfurt a. M.

[Ohne Verlagsangabe angezeigt in: Neue Zeitschrift f. Musik 1905. S. 304.]

L'**Art lyrique** de Lyon, théâtral et sportif. Ire année. (No. 1. 15 janvier 1905.) Lyon, impr. Plan, 3 place d'Albon. — 16°. Jährlich fr. 5.

L'**Arte melodrammatica,** rivista trimensile illustrata. Anno I. (No. 1. 10 novembre 1904.) Direttore: Giuseppe Moradei. Milano, via s. Paolo, n° 14. Milano, tip. ditta E. Civelli. — Fol. Jährlich L. 25.

Beethoven. Blätter für Tonkunst und Dichtung. Hrsg. u. Leiter: Joh. Theimer. 1. Jahrg. 1905. 6 Nrn. Olmütz (Elisabethstr. 33), Redaktion. — 4°. Je ℳ 0,80.

Blätter, dramaturgische. Monatsschrift für das gesamte Theaterwesen. Begründet von Karl Ludwig Schröder. Red.: Franz Schamann. 1. Jahrg. 12 Nrn. Wien, (R. Lechner & Sohn.) — gr. 8°. Jährl. ℳ 6.

Blätter für christlichen Volksgesang. Hrsg.: R. Horath. No. 1—13. Höhscheid-Solingen (1904/05). (Barmen, E. Müller.) — gr. 8°. Je 4 S. Jede Nr. ℳ 0,10.

Calendar, The Musiclovers. Vol. I. Boston, The Musiclovers Company.

Il **Corriere** dei teatri, settimanale illustrato. Anno I (No. 1. 28 gennaio 1905.) Direttore: V. Micalizzi-Turco. Napoli, tip. Moderna di G. Errico e L. Aliberti. — Fol. Jährl. L. 5.

La **Dépêche** théâtrale, organe officiel des théâtres de France et de l'étranger, journal hebdomadaire, paraissant sur 4, 6 ou 8 pages. Ire année. (No. 1. 1er octobre 1905.) Paris, imp. Valéry; 7, rue Bergère. — Fol. Jährlich fr. 30; für die kleinere Ausgabe fr. 20.

L'**Echo** général des théâtres, journal illustré, littéraire et artistique, paraissant tous les dimanches. Ire année. (No. 1. Du 28 mai au 3 juin 1905.) Paris, impr. Jourdan, 95, rue Lafayette. — Fol. Jährlich fr. 10.

L'**Entr'acte,** revue trimestrielle illustrée des théâtres, concerts, sociétés orphéoniques et musicales de la Dordogne. Ire année. (No. 1. Ier mai 1905.) Périgueux, impr. Cassard jeune; 48, rue Gambetta. — 4°. Jede Nummer 10 c.

Era annual 1905. Dramatic and musical. Conducted by Edward Ledger. London, Office. — 8°. 1 s.

Gazzetta d'arte, corriere teatrale di Bari. Anno I. (No. 1. 24 dicembre 1904). Direttori E. Niccolaini e G. Campanile-Rigler. Bari, tip. fratelli Panzini fu S. — Fol. Jährl. L. 5.

Der Gesang. Herausg. v. Ludw. Hamann. Teilausgabe der Musikwelt. Oktober 1905 bis September 1906. 52 Hefte. Berlin, Verlag der Musikwelt. — 4°. Vierteljährlich ℳ 1,75.

Graduates in music, Union of, Calendar for 1904—5. London, Musical news office. — 8°. 250 p. 2 s. 6 d.

Guide du chantre dans les églises paroissiales pour le diocèse de Saint-Claude, ou Ordo des dimanches; par un prêtre du diocèse. (18e année.) Lons-le-Saunier, Gey et Guy. — 16°. 24 p. avec plain-chant.

Handbuch für Konzertveranstalter. (1905 bis 1906.) Eingeleitet von Rich. Batka. Prag, Dürerverlag. — kl. 8°. 69 S. u. Schreibkalender. ℳ 1,50.

Harmoniumvriend, De nieuwe. Vervolg op „de Harmoniumvriend“, van Joh. de Heer. Bd. I—III. Amsterdam, G. Alsbach & Co. — gr. 4°. 11; 13 u. 13 S. f. 0,60.

Haus- und Familien-Almanach, Musikalischer, für das Jahr 1906. (Harmonie-Kalender, 6. Jahrg.) Berlin, Harmonie. — Kart. ℳ 1.

Jahrbuch, Kirchenmusikalisches.* Neunzehnter Jahrg. Herausg. v. Fr. X. Haberl. 29. Jahrg. des früheren Cäcilienkalenders. Regensburg, Rom etc., Fr. Pustet. — Lex. 8°. IV, 190 S. [Beilage: VIII Magnificat von Franc. Suriano. 40 S.] ℳ 3.

[Erscheint für die Folge in zwanglosen Zeiträumen.]

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1904. 11. Jahrg. Hrsg. v. Rudolf Schwartz. Leipzig, C. F. Peters. — Lex. 8°. 146 S. u. Musikbeilage 8 S. ℳ 3.

Journal de la danse, bulletin mensuel de l'académie internationale des auteurs, professeurs et maîtres de danse, tenue et maintien. Ire année. (No. 1. avril 1905.) Paris, imp. Chaudron, 39, boulevard de Strasbourg. — 8°. Jede Nummer fr. 1.

Die Klaviermusik. Hrsg. v. Ludw. Hamann. Teilausgabe der Musikwelt. Oktober 1905 bis September 1906. 52 Hefte. Berlin, Verlag der Musikwelt. — 4°. Vierteljährlich ℳ 1,75.

Kritik der Kritik. Monatsschrift f. Künstler u. Kunstfreunde. Hrsg.: A. Halbert u. Leo Horwitz. [Erster] Jahrg. 1905/1906. Breslau, Schles. Buchdruckerei usw. — Lex. 8°. Vierteljährlich ℳ 0,75. Einzelne Hefte ℳ 0,30.

Le Mercure musical.* Paraît le 1er et le 15 de chaque mois. Ire année. (No. 1. 15 mai 1905.) [Directeurs: Louis Laloy et Jean Marnold.] Paris, 2 Rue de Louvois. — 8°. Jährlich fr. 15.

Musica moderna, rivista artistica mensile. Anno I. (No. 1. gennaio 1905.) Napoli, tip. Salvati. — Fol. Jede Nummer 20 c.

[Direttore: Vincenzo d'Ambra, Napoli, 270, via Chiara.]

Musical home journal. Vol. 1. London, Cassell. — 4°. 3 s. 6 d.

Musikalen-Westnik. Illustrierte Monatsschrift mit Notenbeilagen. Redakteur: Dim. Georgiew. [Rumänischer Text.] 2. Jahrgang. Verlag des Bulgar. Musik-Bundes in Sofia. — Jährlich 10 Lewa.

Musikbuch aus Österreich.* Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Red. von R. Heuberger. 2. Jahrgang. Wien, C. Fromme. — kl. 8°. XX, 346 S. Geb. ℳ 3,75.

Musiker-Kalender,* Allgemeiner deutscher, für 1906. 28. Jahrgang. 2 Bände (geb. u. brosch.) Berlin, Raabe & Plothow. — 16°. ℳ 2.

Musiker-Kalender,* Max Hesse's Deutscher, für das Jahr 1906. 21. Jahrg. Mit Portr. v. H. Kretzschmar. Leipzig, M. Hesse. — kl. 8°. Geb. in Leinw.-Band ℳ 1,50. — In 2 Teilen. 1. Teil geb. in Leinw., 2. Teil geh. Zus. ℳ 1,50.

Musiker-Verbands-Kalender, Allgemeiner deutscher, für das Jahr 1906, hrsg. von dem Präsidium des Allgemeinen deutschen Musiker-Verbandes. 1. 2. Teil. 18. Jahrg. Berlin, Chausseestr. 123. — kl. 8°. ℳ 0,70.

Finsk Musikrevy. 1. Jahrgang. Redacteur: Axel von Kothen. Helsingfors, Mikaelsgatan 27. — 8°. Jährlich 9 ℳ 20 ₰.

Musik-Welt, Die. Neue Folge der Musikwoche. Red.: Ludw. Hamann. Berlin, Verlag der Musik-Welt. — 4°. Vierteljährlich ℳ 4,80. Einzelne Hefte ℳ 0,40.

Neujahrsblatt, 93.,* der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1905. [Steiner, A. Aus dem zürcherischen Konzertleben der 2. Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. II. Teil. 1878—1895.] Zürich, Gebr. Hug & Co. in Komm. — Lex. 8°. 34 S. mit 1 Bildnis. ℳ 2,40.

Organists, Royal college of, Calendar for 1904—5. London. — 8°. 213.

[Ohne Angabe d. Verlags angezeigt in: Zeitschr. d. intern. Musikgesellschaft VI, 445.]

Het **Orgel.** Maandblad gewijd hoofdzakelijk aan orgelspel, orgelbouw, orgellitteratuur en wat daarmede in verband staat. Red.: J. Godefroy. 2. jaarg. Steenwijk, G. Hovens Grève. — 4°. Jährlich f. 1,25.

Pazdírek, Franz. Tonkünstler- u. Verleger-Almanach der Musikliterarischen Blätter 1905. Abbildungen, Biographien u. Kompositionsverzeichnisse von Tonsetzern und Monographien von Musik-Verlagshäusern. Wien, Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur. — gr. 8°. IV, 311 S. Geb. ℳ 10.

Pierrot, artistico, musicale. Anno I. (No. 1. 23 aprile 1905.) Napoli, tip. F. di Gennaro e A. Morano. — 4°. Jede Nummer 5 c.

[Erscheint Sonntags.]

Proceedings of the musical association. Thirty-first session, 1904—05. London, Novello. — XXIV, 170 p. 21 s.

Rundschau, musikalische. Jahrg. 1. (Heft 1. 1. Sept. 1905.) Redaktion: Rudolf Kastner. München, Verlag der Musik. Rundschau, O. Weiss. — Lex. 8°. Jährlich ℳ 10.

[Erscheint während der Monate Juni—November zweimal monatlich, während der Saison wöchentlich. Von Heft 6 an zeichnet Carl Alex. Koch als verantwortlicher Redakteur.]

Die **Schaubühne.** Herausgeber: Siegfried Jacobsohn. I. Jahrg. (No. 1. 7. Sept. 1905.) Erscheint jeden Donnerstag. Berlin, Verlag der „Schaubühne". — 8°. Vierteljährlich ℳ 2. Einzelnes Heft ℳ 0,20.

Soubies, Albert. Almanach des spectacles, continuant l'ancien Almanach des spectacles (1752 à 1815) (année 1904, t. 34. de la nouvelle collection). Paris, Flammarion. — 32°. 143 p. et eau-forte, fr. 5.

Stoullig, Edmond. Les annales du théâtre et de la musique 1904. (Trentième année 1904.) Préface de C. Saint-Saëns. Paris, Ollendorff. — kl. 8°. XXVIII, 467 p. 3 fr. 50.

Die **Streichmusik.** Hrsg. v. Ludw. Hamann. Teilausgabe der Musikwelt. Oktober 1905 bis Sept. 1906. 52 Hefte. Berlin, Verlag der Musikwelt. — 4°. Vierteljährl. ℳ 1,75.

Tage-Buch der königl. sächsischen Hoftheater vom Jahre 1904. Theaterfreunden gewidmet von Theaterdienern Adolf Ruffani u. Louis Knechtel. 88. Jahrg. Dresden, H. Burdach. — E. Weise in Komm. — 8°. 89 S. ℳ 1,50.

Theater-Almanach, neuer. 1906. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen-Buch. (Begründet 1889.) Hrsg. v. d. Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. 17. Jahrg. Berlin, F. A. Günther in Komm. — 8°. XVI, 783 S. mit 14 Bildn. Geb. ℳ 6.

Il **Teatro** illustrato. Mailand.

[Als neu erschienen (ohne weitere Angaben) in Le Ménestrel 1905. S. 174 angezeigt.]

Theatralia, gazzettino quotidiano d'arte, teatri e lettere. Anno I. (No. 1. 16 maggio 1905.) Direttore: Raffaele Nandi. Milano, stab. tip. Ghezzi. — kl. Fol. Jährl. L. 18.

Welt, die musikalische. Wochenschrift. [In russ. Sprache.] 1. Jahrgang. Hrsg. von J. Knorossowsky. St. Petersburg, Selbstverlag.

[Die Zeitschrift hat mit der 44. Nummer ihr Erscheinen eingestellt.]

Zeitschrift für Orgel- und Harmoniumbau. Herausgeber und Schriftleiter: Matthäus Mauracher. 3. Jahrg. Graz, Styria. — Lex. 8°.

III.

Geschichte der Musik.

(Allgemeine und Besondere.)

Abele, H. Violin and its story s. Abschn. VII.

Abert, Hermann.* Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle, Niemeyer. — gr. 8°. VII, 273 S. ℳ 8.

Anglade, J. Le troubadour Guiraut Riquier. Etude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale (thèse). Bordeaux, imp. Gounouilhou, Paris, Fontemoing. — 8°. XVIII, 352 p.

Aubry, Pierre.* Les plus anciens monuments de la musique française. [Mélanges de musicologie critique.] Paris, Welter. — 4°. 23 p. u. 24 faksim. Tafeln und Übertragungen auf nicht paginierten Seiten. fr. 30.

Aubry, Pierre.* Au Turkestan. Notes sur quelques habitudes musicales chez les Tadjiks et chez les Sartes. Pariz, Edition du Mercure musical. — 8°. 15 p.

Aubry, Pierre, & Émile Dacier.* Les caractères de la danse. Histoire d'un divertissement pendant la première moitié du XVIIIe siècle. Paris, Champion. — gr. 8°. 24 p., portr. en héliogravure + 16 p. Musikbeilage.

[In 200 Exemplaren gedruckt. Erweiterter Abdruck aus La Revue musicale, 1905. Paris, Welter.]

B., A. Un nouveau livre sur les neumes. Étude critique. Paris, Picard et fils. — 8°. 15 p.

Baltzell, W. J. A complete history of music, for schools, clubs, and private reading; contributions by H. A. Clarke, Arthur Elson, Clarence G. Hamilton, Edward Burlingame Hill, Arthur L. Judson, Frederic S. Law, and Preston Ware Orem ... Philadelphia, Pa., T. Presser. — gr. 8°. X, 17 + 564 p. illus.

Batka, R. Mülich von Prag s. Denkmäler deutscher Musik aus Böhmen.

Bäumer, Suitbert. Histoire du bréviaire. Essai sur le développement de l'église primitive et de l'office romain jusqu'à nos jours. Traduction française mise au courant des derniers travaux sur la question par Dom Réginald Biron. 2 vols. Paris, Letouzey et Ané. — 8°. fr. 12.

Bennett, Frances Cheney. History of music and art in Illinois, including portraits and biographies of the cultured men and women who have been liberal patrons of the higher arts ... Philadelphia (1904), Historical pub. co. — kl. Fol. 656 p. illus.

Bergère, Henri. Etude historique sur les chorévêques (thèse). Paris, Giard et Bière. — 8°. II, 121 p.

Bessel, W. Kurzer Abriss der Geschichte der Musik in Russland. [In russ. Sprache.] St. Petersburg, W. Bessel & Co. — 8°. 48 S. 40 Kop.

Boleska, J. Ein Jahrzehnt des böhmischen Streichquartetts 1892—1902. 2. Aufl. Prag, Urbánek. — 8°. ℳ 0,80.

Bollansée, Albert. Studie over het engelsch nationaal lied. Antwerpen, drukkerij de Vlaamsche kunstbode. — 8°. 44 p.

Branberger, Johann.* Musik-Geschichtliches aus Böhmen. I. Prag (1906), Taussig. — 8°. 52 S. ℳ 1.

Bricqueville, E. de. La Couperin. Un orchestre d'anciens instruments à Versailles. Versailles, Bernard. — kl. 8°. 30 p.

Bruneau, Alfr. Die russische Musik. Übertragen von Max Graf. [Die Musik. Sammlung illustr. Einzeldarstellungen. Hrsg. v. R. Strauss. Bd. 9.] — kl. 8°. 51 S. mit 1 Heliograv. u. 12 Vollbildern. Kart. ℳ 1,25.

Bumpus, F. Francis. The cathedrals of England and Wales. First and second series. London, T. W. Laurie. — 8°. 282 p. illustrs. und 310 p. Je 6 s.

Bustini, Aless. La sinfonia in Italia. Roma-Torino (1904), Roux e Viarengo. — 16°. 47 p.

Cagin, Paul and **André Mocquereau.** Plainchant and Solesmes. London, Burns & Oates. — 70 p. 1 s.

Casson, T. Lecture on pedal organ: its history, &c. London, Reeves. — 8°. 1 s.

Clauzel, Paul. Coup d'œil sur le théâtre de Nîmes à la fin du XVIIIe siècle, 1769—1789. Paris, impr. Plon. — 8°. 36 p.

Colin, G. Le culte d'Apollon Pythien à Athènes. Paris, Fontemoing. — 8°. 187 p. avec 39 gravures et 2 planches.
[Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule 93.]

Condamin, Gabriel. La suite instrumentale (la danse et le chant; les danses anciennes; leur forme identique; agencement de ces danses en suite; destinées de la suite). Montélimar, imp. Astier et Niel. — gr. 16°. 19 p.

Dannreuther, Edward.* The romantic period. The Oxford history of music, vol. VI. Oxford, at the Clarendon Press. — gr. 8°. VIII, 374 p. Geb. 15 s.

Degering, Herm. Die Orgel, ihre Erfindung u. ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit. Münster, Coppenrath. — gr. 8°. 86 S. mit 8 Tafeln. ℳ 4.

Denis, abbé **P.** Lettre au R. P. Dom Pothier. Fondateur et président de la Commission romaine de chant liturgique. Les Lucs-sur-Boulogne (Vendée) (1904). — 23 p.

Denkmäler* deutscher Musik aus Böhmen. I. Mülich von Prag: Lieder (um 1300). Im Auftrage d. Dürerbundes in Oesterreich hrsg. v. Rich. Batka. Prag, T. Taussig. — gr. 8°. 48 S. ℳ 3.

Dickinson, Edward. The study of the history of music, with an annotated guide to music literature. New York, C. Scribner's sons. — gr. 8°. 19 + 409 p. $ 2,50.
[Im Anschluß an die Lehrpläne des Oberlin-Konservatoriums für Musik.]

Dickinson, E. Growth and development of music. Described in chapters on study of musical history. Annotated guide to music literature. London, Reeves. — 8°. 424 p. 10 s.

Doublet, G. Le théâtre au monastère de Lérins sous Louis XIV. Paris, imp. nationale. — 8°. 15 p.
[Extrait du Bulletin historique et philologique.]

Duyse, F. van. Het oude nederlandsche lied. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodieën. Aflevering XXVI—XXXII. Antwerpen, De nederlandsche boekhandel. — kl. 4°. p. 1601—2028.
[Das Werk ist auf etwa 35 Lieferungen, à fr. 1,90. berechnet.]

Einstein, Alfred.* Zur deutschen Literatur f. Viola da Gamba im 16. u. 17. Jahrh. (Publikat. d. Intern. Musik-Gesellschaft. Beihefte. Zweite Folge. Heft I.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. V, 120 S. [von S. 60—120 Notenbeilagen.] ℳ 3.

Fabre (?) et **E. Deheym.** Chronologie musicale. Les maîtres de la musique par écoles. Paris, Joanin et Ce. — 8°. 58 p. 1 fr. 75.

Fairbairns, A. Cathedrals of England and Wales. Vol. 1. London, Dennis. — 4°. 10 s. 6 d.

Findeisen, Nikolaus. Das russische Kunstlied (Romanze). Abriss der Geschichte seiner Entwicklung. [In russ. Sprache.] Moskau, Jurgenson. — 8°. 77 S. 75 Kop.

Fischer, A.* Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrh. Herausg. v. W. Tümpel. Gütersloh, Bertelsmann. Lieferung 10—13. gr. 8°. Je ℳ 2.

Fletcher, Alice C. and **J. R. Murie.** The Hako: a Pawnee ceremony, music transcribed by E. S. Tracy (from 22 nd Report of american bureau of ethnology). London, Wesley. — Imp. 8°. 372 p. with engravings, portr., 8 col. plates, 21 s.

Fleury, A. La restauration grégorienne. Les plus anciens manuscripts et les deux écoles grégoriennes. Paris, Retaux. — 8°. 51 p.
[Extrait des Etudes des 5 et 20 mars 1905.]

Flood, Wm. H. Grattan.* A history of Irish music. Dublin, Browne & Nolan. — 8°. XIII, 492 p. 6 s.

Flood, W. H. G. The story of the harp. London, The Walter Scott Publishing Comp. — 8°. XX, 207 p. 3 s. 6 d.

Gaisser, Hugues.* Les „Heirmoi" de Pâques dans l'office grec. Étude rythmique et musicale. Rome, Imprimerie de la Propagande. — Lex. 8°. XI, 108 p. 2 Fksms. fr. 4.

Gaïsser, Ugo. I canti ecclesiastici Italo-Greci. Dissertazione. Estratto della Rassegna Gregoriana. (Fasc. 9—10, 1905). Roma, Desclée Lefebvre & Co. — gr. 8°. 18 S.

Graf, Max. Die Musik im Zeitalter der Renaissance. [Die Musik. Sammlg. illustr. Einzeldarstellgn. Hrsg. v. Rich. Strauss. Bd. 12.] Berlin, Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. 59 S. mit 1 Lichtdr. und 11 Vollbildern. Kart. ℳ 1,25.

Grigioni, Car. La congregazione dell' oratorio e la chiesa di s. Filippo in Ripatransone: nota storica. Ripatransone (1904), tip. Bagalini. — 4°. 43 p.

Grunsky, Karl. Musikgeschichte des 17. u. 18. Jahrhunderts. [Sammlung Göschen. Bd. 239.] Leipzig, Göschen. — kl. 8°. 164 S. Geb. ℳ 0,80.

Hartmann, Fritz.* Sechs Bücher Braunschweigischer Theatergeschichte. Nach den Quellen bearb. Wolfenbüttel, J. Zwissler. — gr. 8°. VIII, 683 S. mit 3 Taf. ℳ 8.

Houdard, Georges.* La cantilène romaine. Etude historique. Paris, Fischbacher. — gr. 8°. 119 p. fr. 5.

Hunt, Violet Brooke. Story of Westminster Abbey. New edition. London (1904), Nisbet. — 8°. 370 p. 2 s. 6 d.

James, J. S. A brief history of the sacred harp, and its author, B. F. White, sr., and contributors. Douglasville (1904), New South book and job print. — 8°. 159 p.

Jordan, (?).* Zur Geschichte der Stadt Mühlhausen i. Thür. 5. Heft. Aus der Geschichte der Musik in Mühlhausen. Mühlhausen i. Th. (Danner'sche Buchdr. Nur direkt.) — gr. 8°. 39 S. ℳ 0,80.

Judson, Arthur Leon. History of music (an investigation of causes and results) a guide to the study of the history of music. [2d ed. Granville, O.] The Granville festival association. — 8°. 162 p.

Klatte, Wilh. Zur Geschichte der Programm-Musik. [Die Musik. Sammlg. illustr. Einzeldarstellgn. Hrsg. v. Rich. Strauss. Bd. 7.] Berlin, Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. 66 S. mit 1 Vierfarbendruck, 1 Lichtdruck, 10 Vollbildern u. 4 Fksms. Kart. ℳ 1,25.

Kleefeld, Wilh.* Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper. Eine musikhistorische Studie über die alte Darmstädter Hofbühne. Berlin (1904), E. Hoffmann & Co. — gr. 8°. 67 S. mit 7 Tafeln. ℳ 3.

Klein, Herm. 30 years of musical life in London, 1870—1900. London (1904), Heinemann.

Klob, Karl Maria. Die komische Oper nach Lortzing. Mit einem Porträt v. R. Wagner. Berlin, Harmonie. — gr. 8°. 79 S. ℳ 2.

Körner, Robert. Zur Geschichte der Glockengiesser in Hamburg. [Aus: „Hamburg. Kirchenbl."] Hamburg, Schloessmann. — 8°. 42 S. ℳ 0,60.

Laffage, Antonin. La musique arabe, ses instruments et ses chants.

[Angezeigt ohne Ort und Verleger in: Le Ménestrel 1905, p. 216.]

Lamprecht, Karl. Deutsche Geschichte. 1. Ergänzungsbd. Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. 1. Band. Tonkunst — Bildende Kunst — Dichtung — Weltanschauung. 1. u. 2. Aufl. 6. u. 7. Tausend. Freiburg i. B., H. Heyfelder. — gr. 8°. XXI, 471 S. ℳ 6.

Lebermann, J. Aus dem Kunstleben der hessischen Residenz am Anfang des vorigen Jahrhunderts. Mit dem Bildnis des „Musiker Herz" (Herz Hachenburger). [Lehmann's jüdische Volksbücherei. Hrsg. v. O. Lehmann. Bd. 36.] Mainz, J. Wirth'sche Hofbuchdr. — 8°. 39 S. ℳ 0,50.

Lecomte, L.-Henry. Histoire des théâtres de Paris (1402—1904). Notice préliminaire. Paris, Daragon. — kl. 8°. 64 p. fr. 3.

Lecomte, L.-Henry. Histoire des théâtres de Paris. La Renaissance (1838—1841—1868—1873—1904). Paris, ebenda. — kl. 8°. 155 p. fr. 6.

Lefebvre, Léon. Les origines du théâtre à Lille aux XVe et XVIe siècles. Lille, Lefebvre-Ducrocq. — 8°. 47 p.

Leichtentritt, Hugo. Geschichte der Musik. [Hillger's illustrierte Volksbücher. Bd. 36.] Berlin, Hillger. — kl. 8°. 112 S. mit 36 Abbildungen. ℳ 0,30.

Lewent, K. Das altprovenzalische Kreuzlied. [Dissert.] Berlin. — 8°. 128 S.

Magazin, musikalisches. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Hrsg. v. Ernst Rabich. Langensalza, H. Beyer & Söhne. — 8°.

10. Heft. Draheim, H. Goethes Balladen in Loewes Komposition. Eine Erklärung des Tonsatzes. — III, 39 S. ℳ 0,75.

Magnini, Giacomo. Vocabulario musicale storico completo per imparare la musica, indispensabile ai professionisti e studenti di musica e di canto gregoriano. Coazzolo d'Asti (Alessandria), G. Magnini. — 16°. 100 p. L. 3.

Mantzius, Karl. History of theatrical art in ancient and modern times. Authorised transl. by Louise von Cossel. Vol. 4. Molière and his times. Theatre in France in seventeenth century. London, Duckworth. — gr. 8°. 284 p. 10 s.

Mathias, F. X.* Die Musik im Elsass. Strassburg, Le Roux & Co. — gr. 8°. 42 S. ℳ 0,60.

Mathias, F. X.* Die historische Entwickelung der Choralbearbeitung für Orgel in 2 Orgel-Vorträgen beleuchtet. Strassburg, ebenda. — 8°. 16 S. ℳ 0,25.

Ménil, F. de. Histoire de la danse à travers les âges. Paris, Picard et Kaan. — kl. 8°. VIII, 362 p. avec 127 fig.
[Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Merian, Hans. Geschichte der Musik im neunzehnten Jahrhundert. Neu durchgeseh. u. vielfach ergänzte 2. Aufl. mit 174 Abbildgn. im Text u. 42 Beilagen. Leipzig (1906), Spamer. — gr. 8°. VIII, 737 S. ℳ 13.

Musiol, Rob. Grundriss der Musikgeschichte. 3., stark verm. Aufl., vollständig neu bearb. von Rich. Hofmann. [Weber's illustrierte Katechismen. Bd. 80.] Leipzig, J. J. Weber. — kl. 8°. X, 412 S. mit 11 in den Text gedruckten u. 22 Taf. Abbildgn., sowie zahlr. Notenbeispielen. Geb. ℳ 4,50.

Naylor, E. W.* An Elizabethan virginal book; being a critical essay on the contents of a manuscript in the Fitzwilliam museum at Cambridge. London, J. M. Dent & co.; New York, E. P. Dutton & company. — gr. 8°. XV, 220 p. col. front., pl., facsim. 6 s.

Nejedly, Zdenko. Dějiny Předhusitského zpěvu v Čechach (Geschichte des vorhussitischen Gesanges in Böhmen). Prag, Verlag d. Kgl. Akademie d. Wissenschaften.
[Angezeigt und besprochen in: Monatshefte f. M.-G. 1905, S. 72.]

Niemann, W.* Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, in 20 farb. Tafeln dargestellt. Leipzig, B. Senff. — 4°. VIII, 5 S. Kart. ℳ 6.

Olivier, Jean-Jacques.* Les comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIIIe siècle. 4e série: la cour du landgrave Frédéric II de Hesse-Cassel. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie. — 4°. XI, 140 p., 2 Taf. u. 79 S. Noten.

Omont, H. Note sur un missel parisien de 1501 ayant appartenu au fondateur du collège de Sainte-Barbe. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. — 8°. 6 p. et planche.
[Extrait du bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France, t. 32.]

The **Oxford** history of music.* Bd. II u. VI s. Wooldridge, H. E., u. Dannreuther, Edward.

Panum, Hortense, u. William Behrend. Illustreret Musikhistorie. 2 Bde. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Gyldendal. — gr. 8°. 668 S. u. 1076 S. m. viel. Illustr.
[Das Werk liegt nunmehr vollständig vor.]

Parry, Sir C. Hubert H. . . . Summary of the history and development of mediæval and modern European music. New ed. Rev., with a chapter bringing the survey up to the end of the nineteenth century . . . [5th thousand.] London, Novello and company, limited; New York, Novello, Ewer and co. — gr. 8°. vii, 143 p.
[Novello's music primers and educational series . . . 42.]

Praetorius, Ernst.* Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. [Publik. d. Intern. Musik-Gesellsch. Beihefte. Zweite Folge. Heft II.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. V, 132 S. ℳ 4.

Radiciotti, Gius. Teatro, musica e musicisti in Recanati. Vol. I. Recanati (1904), tip. Simboli. — 8°. 108 p. con due ritratti.

Riemann, Hugo.* Handbuch der Musikgeschichte. Erster Band. Zweiter Teil: Die Musik des Mittelalters (bis 1450). Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. IV, 374 S. mit 1 Notentafel. ℳ 9.

Rouanet, Jules.* La musique arabe. Alger, impr. S. Leon, 15, rue de Tanger. — kl. 4°. 50 p.
[Conférence: extraite du Bulletin de la Société de géographie d'Alger et de l'Afrique du Nord, 9e année, 2e trimestre.]

Rushe, J. P. A second Thebaid. London, Burns and Oates. — kl. 8°. 291 p. 6 s.
[cf. die Kritik in der Zeitschr. d. intern. Musikgesellschaft VI, S. 482.]

Sahr, Jul. Das deutsche Volkslied. Ausgewählt u. erläutert. 2., verm. u. verb. Aufl. [Sammlung Göschen. Bd. 25.] Leipzig, Göschen. — kl. 8°. 189 S. Geb. ℳ 0,80.

Schering, A.* Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. [Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Hrsg. v. Hermann Kretzschmar.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VII, 226 S. ℳ 3.

Schlüter, Josef. Allgemeine Geschichte der Musik. Ins Russische übersetzt von W. Bessel. 2. Aufl. St. Petersburg, W. Bessel. — 8°. VIII, 296 S.

Schmidt, Ernst.* Zur Geschichte des Gottesdienstes und der Kirchenmusik in Rothenburg o. d. Tbr. Rothenburg o. Tbr., J. P. Peter. — 8°. IV, 231 S. mit Abbildungen u. Titelbild. Kart. ℳ 3.

Soil de Moriamé, E.-J. La société d'harmonie de la ville de Tournai et l'harmonie de la garde civique et des artilleurs. Tournai, H. et L. Casterman. — 8°. 40 p. figg. fr. 1.

Solerti, Angelo.* Gli albori del melodramma. 3 vols. Milano-Palermo-Napoli, R. Sandron. kl. 4°. Lire 15.

[Die einzelnen Bände mit folgenden Untertiteln: Vol. I. Introduzione. VIII, 165 p. und 34 S. Notenbeilagen. — Vol. II. I. Ottavio Rinuccini. XIII, 353 p. — Vol. III. II. Gabriello Chiabrera. III. Alessandro Striggio. IV. R. Campeggi. S. Landi. O. Corsini. V. Favolette da recitarsi cantando. Intermedi. Balletti. — 387 p.]

Solerti, Angelo.* Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario con appendice di testi inediti e rari. Firenze, Bemporad & Figlio. — gr. 8°. XVI, 595 p. con illustrazioni. L. 6,50.

Solesmes y la restauracion gregoriana. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie. — 8°. VIII, 48 + VIII p. fr. 1.

Steffens, G. Fragment d'un chansonnier provençal aux archives royales de Sienne. Toulouse, Privat. — 8°. 7 p.

[Extrait des annales du midi.]

Storck, Karl.* Geschichte der Musik. 3. u. 4. Abteilung. Stuttgart, Muth. — gr. 8°. S. 289—560; S. 561—848. Je ℳ 2.

[Das Werk liegt nunmehr vollständig vor. Auf dem Titelblatt die Jahreszahl 1904, auf dem Umschlag 1905. ℳ 10.]

Tebaldini, Giov. La musica sacra nella storia e nella liturgia. Macerata (1904), Unione cattolica tipografica. — 8°. 95 p. 75 c.

[Biblioteca dell' Idea popolare di Ancona.]

Ter-Mikaëlian, Nerses. Das armenische Hymnarium. Studien zu seiner geschichtl. Entwicklung. Leipzig, Hinrichs. — gr. 8°. IV, 110 S. ℳ 4,50.

Thurau, Gust. Ein bretonischer Barde. [Aus: „Festschrift f. Adf. Tobler".] Braunschweig, Westermann. — gr. 8°. 23 S. ℳ 0,30.

Tscheschichin, W. Geschichte der russ. Oper (1674—1903). 2. verb. u. bedeutend verm. Aufl. [In russ. Sprache.] Moskau, Jurgenson. — 8°. VIII, 638 S. Rub. 4.

Untersteiner, Alfr. Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino, con un appendice di Arnaldo Bonaventura, Sui violinisti italiani moderni. Milano (1906), Hoepli. — 16°. VIII, 228 p. L. 2,50.

[Manuali Hoepli.]

Wagner, Peter.* Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. 2. Teil. Neumenkunde. Palaeographie des Gregorian. Gesanges. Nach den Quellen dargestellt u. an zahlr. Fcsms. aus den mittelalterl. Handschriften veranschaulicht. [Collectanea Friburgensia. Veröffentlichungen der Universität Freiburg (Schweiz). Neue Folge, fasc. VI.] Freiburg (Schweiz), (Universitätsbuchhandlung). — Lex. 8°. XVI, 356 S. ℳ 10.

Wagner, Peter.* Über traditionellen Choral und traditionellen Choralvortrag s. Abschnitt VII.

Wardwell, Frederick Schuyler Mrs. and Mrs. **E. E. Holt.** A catechism on Russian music, recommended by the National federation of musical clubs . . . [Stamford? Conn.] — 8°. 29 p.

Wardwell, Fr. S. and **E. E. Holt.** Answers to questions on Russian music, recommended by the National federation of musical clubs . . . [Ebenda?] — 8°. 71 p.

Wasielewski, Jos. Wilh. v. Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts (als Musikbeilage zu „Die Violine im XVII. Jahrhundert"). Neuer mit einem Inhaltsverzeichnis versehener Abdr. Berlin, L. Liepmannssohn. — qu. Lex. 8°. III, 86 S. ℳ 12.

Weddingen, Otto. Geschichte des ehemaligen königl. Theaters in Charlottenburg. [Aus: Weddingen, Geschichte der Theater Deutschlands.] Berlin, E. Frensdorff. — Lex. 8°. 16 S. mit Abbildungen und 2 Tafeln. ℳ 1,50.

Weinmann, Carl. Hymnarium Parisiense. Das Hymnar der Zisterzienser Abtei Pairis i. Elsass. Aus zwei Codices des 12. und 13. Jahrhunderts hrsg. und kommentiert. (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg [Schweiz], hrsg. v. Peter Wagner. Heft 2.) Regensburg, A. Coppenrath in Komm. — gr. 8°. VIII, 73 S. mit 2 Abbildungen. ℳ 2,80.

Williams, C. F. Abdy. Story of organ music. London, Scott. — 8°. 312 p. 3 s. 6 d.

Wolf, Johannes.* Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460. Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet. Teil II. Musikalische Schriftproben des 13. bis 15. Jahrh. 78 Kompositionen aus den Handschriften in der Originalnotation mitgeteilt. Leipzig (1904), Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII S. u. 150 S. Noten. ℳ 8.

Woltmann, Ludwig. Die Germanen und die Renaissance in Italien. Leipzig, Thüringische Verlagsanstalt. — gr. 8°. VIII, 150 S.

[Capitel XII: Die Musiker. 4 S.]

Wooldridge, H. E.* The polyphonic period. Part II. Method of musical art, 1300—1600. The Oxford history of music. Vol. II. Oxford, At the Clarendon Press. — gr. 8°. VIII, 408 p. with music. Geb. 15 s.

Zukowski, O. M. Die Kirchenmusik in den ersten Jahrhunderten des Christentums und die gregorianische Reform. (In polnischer Sprache.) Lemberg (1904), Gubrynowicz & Schmidt. — 8°. 62 S.

[Angezeigt u. besprochen in: Zeitschrift d. intern. Musikges. VII, 75.]

IV.

Biographien und Monographien in Sammlungen.

Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker.

Acta* generalis cantus gregoriani studiosorum conventus Argentinensis, 16.—19. Aug. 1905. — Bericht des Internationalen Kongresses für gregorianischen Choralgesang, Strassburg, 16.—19. Aug. 1905. Hrsg. v. Lokalkomitee. — Compte rendu du Congrès international de plain-chant grégorien, Strasbourg, 16.—19. août 1905. Edité par le comité local. Strassburg, F. X. le Roux. — 8°. LXVIII, 176 S. ℳ 2,40.

Anglade, J. Deux troubadours narbonnais: Guillem Fabre, Bernard Alanhan. Narbonne, imp. Caillard. — 8°. 35 p.

Annesley, Charles. The standard operaglass, containing the detailed plots of 141 celebrated operas with critical and biographical remarks, dates etc. 25. and 26. thousand, revis. and enlarged ed. London, Dresden, C. Tittmann. — kl. 8°. XVI, 484 S. u. 2 Bildn. Geb. ℳ 3,50.

Ashton, Algernon. Truth, wit, and wisdom. London, Chapman & Hall. — XXI, 443 p. 6 s.

[cf. die Anzeige in: The musical times, 1905, S. 790.]

Atti* del congresso internazionale di scienze storiche (Roma, 1—9 aprile 1903). Vol. VIII, Atti della sezione IV: Storia dell' arte musicale e drammatica. Roma, Tipogr. della R. Accademia dei Lincei. — Lex. 8°. XIX, 362 p. mit Notenbeilagen. L. 12.

Aubry, Pierre.* La chanson populaire dans les textes musicaux du moyen âge. Poitiers, Société française d'impr. et de libr., Paris, libr. Champion. — gr. 8°. 13 p. avec musique.

[Tirage à part de la Revue musicale.]

Baron, Kr. et H. Wissendorff. Chansons populaires lataviennes. — Latwju dainas. (In litauischer Sprache.) III, 1. St.-Pétersbourg (1904). Leipzig, Voss' Sort. — Lex. 8°. VI, 638 S. ℳ 10.

Bauer, E. Birthday book of musicians. London (1904), Simpkin. — kl. 16°. 396 p. 3 s.

Berlioz, Hector.* Literarische Werke. 1. Gesamtausgabe. Bd. II. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°.

II. Memoiren mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England. 1803—1865. II. Aus dem Französischen übersetzt von Elly Ellès. — VIII, 378 S. ℳ 5.

Bie, Oscar. Das Ballett. [Die Literatur. Sammlung illustr. Einzeldarstellgn. Hrsg. von Geo. Brandes. Bd. 15.] Berlin, Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. 76 S. mit 3 mehrfarb. Kunstbeilagen und 14 Vollbildern. Kart. ℳ 1,25.

Bie, Oscar. Tanzmusik. [Die Musik. Sammlung illustr. Einzeldarstellgn. Hrsg. von Rich. Strauss. Bd. 6.] Berlin, ebenda. — kl. 8°. 69 S. mit 1 Heliograv. u. 13 Vollbild. Kart. ℳ 1,25.

Bie, Osc. Der Tanz als Kunstwerk. [Die Kunst. Sammlung illustr. Monographien. Hrsg. v. Rich. Muther. Bd. 43.] Berlin, Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. II, 56 S. mit 14 Abbildungen. Kart. ℳ 1,25.

Bie, Osc. Der Tanz. Berlin (1906), ebenda. — Lex. 8°. 370 S. mit 100 Kunstbeilagen. Geb. ℳ 25.

Bockmühl, P. Patriotischer Festabend für vereinigte Gesang- und Posaunenchöre evangelischer Jünglings- u. Männervereine, mit Programmvorschlag und verbindenden Textdichtungen. Barmen-Elberfeld, Westdeutscher Jünglingsbund. — gr. 8°. 15 S. ℳ 0,25.

Bohn, Emil.* Bohn'scher Gesangverein. Hundert historische Konzerte in Breslau. 1881—1905. Breslau, Hainauer in Komm. — Lex. 8°. IV, 148 S. ℳ 3.

Branberger, Jan. K Dějinám Sborového Zpěvu. II. Rozbor skladeb zpívaných na. II. Historickém koncertu. Zpěváckého spolku „Škroup". Nástin vývoje této formy až do 17. století. Praha, Nákladem společenského Klubu „Slavia". — 8°. 30 S. hal. 30.

Branchet, Léon et **Johannès Plantadis.** Chansons populaires du Limousin. Paris, Champion. — 8°.

Brémont, Anna Comtesse **de.** Great composers. 10 portrs. London, Hutchinson. 8°. 264 p. 3 s. 6 d.

Brenet, Michel.* Le congrès international de chant grégorien de Strasbourg (16—19 août 1905). Extrait du Correspondant. Paris, impr. L. de Soye et fils. 18, rue des Fossés-Saint-Jacques. — gr. 8°. 19 S.

Burgess, Fr. Carmen, Faust, Don Giovanni s. Nights at the opera.

Capra, M.* 7° congresso di musica sacra, Torino, 6, 7 ed 8 giugno 1905. Atti del congresso. Compilazione. A favore della „Associazione Italiana di Santa Cecilia." Torino, M. Capra. — Lex. 8°. 108 + 8 p. L. 1,50.

Chansonnier normand. Recueil de chansons normandes du XIe siècle jusqu'à nos jours. Préface de Joseph L'Hopital. Table historique par A. Join-Lambert. Paris, impr. Draeger frères. — quer gr. 8°. XLII, 139 p. fr. 150.

[Gedruckt in 125 Exemplaren, von denen nur 25 im Handel sind.]

Chapin, Anna Alice. Makers of song. London, Hutchinson. — 8°. 348 p. 5 s.

Closson, Ernest.* Chansons populaires des provinces belges. Anthologie. Introduction, harmonisation et notes. Bruxelles, Schott frères. — Fol. XV + IV u. 223 p. fr. 6.

Daly, William H. The concert-goer. A handbook of the orchestra and orchestral music. Edinburgh, Paterson & Sons.

Duncan, Isadora. De dans der toekomst. Met een studie: over danskunst, door F. P. Augustin. Amsterdam, Scheltens & Giltay. — gr. 8°. 40 p. mit 1 portr. f. 0,50.

Elson, Louis C. Folk songs of many nations, collected and ed., with preface and annotations. Cincinnati, Chicago etc. The J. Church company. — gr. 8°. 171 p.

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Geschichtlich, szenisch u. musikal. analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen. [Universal-Bibliothek. No. 4709. 4725.] Leipzig, Ph. Reclam jun. — 16°. Jede Nummer ℳ 0,20.

Bd. 1. Wagner, Rich. Fliegender Holländer. (Max Chop.).

Bd. 2. Wagner, Rich. Tannhäuser. (Max Chop.).

Gagnon, Ernest. Chansons populaires du Canada. New edition. Quebec, Daveau. — kl. 8°. 350 p.

Gavina, P. Il ballo: storia della danza, balli girati, contraddanze, cotillon, danze locali, feste di ballo, igiene del ballo. 2^a ediz. ampliata. Milano, Hoepli. — 16°. fig. VII, 265 p. L. 2,50.

[Manuali Hoepli.]

Gilman, L. Phases of modern music. London, Lane. — 8°. 172 p. 4 s. 6 d.
[cf. voriges Jahrbuch S. 115.]

Gounod, Charles. Memoiren eines Künstlers. Ins Russische übersetzt von A. W. Ossowsky. St. Petersburg, Verlag der russischen Musik-Zeitung. — 16°. 130 S. 50 Kop.

Guillerm, H. Recueil de chants populaires bretons du pays de Cornouailles. Rennes. — 12°. VI, 193 p.
[Ohne Verleger angezeigt in: Zeitschrift der intern. Musik-Gesellsch. VI, 441.]

Hagemann, Carl. Oper und Szene. Aufsätze zur Regie des musikalischen Dramas. Berlin, Schuster&Loeffler. — 8°. 316 S. ℳ 3.

Hanchett, Henry G. The art of the musician; a guide to the intelligent appreciation of music. New York, London, The Macmillan company. — 8°. VIII + 327 p. $ 1,50.
[14 Essays.]

Heine, H. Salon: Letters on art, music, and popular life and politics in Paris. Transl. by Charles Godfrey Leland. London, Heinemann. — 8°. 470 p. il. 5 s.

Hughes, Rupert. Love affairs of great musicians. 2 vols. London, Nash. — 8°. 316 + 312 p. il. 10 s.

Huneker, James Gibbons. Mezzotints in modern music. New edition. London (1904), Isbister. — 8°. 318 p. 6 s.

Kilian, Eug. Dramaturgische Blätter. Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der prakt. Dramaturgie, der Regiekunst u. der Theatergeschichte. München, G. Müller. — gr. 8°. VII, 400 S. ℳ 7.

Kobbé, Gustav. Opera singers: a pictorial souvenir; with biographies of some of the most famous singers of the day. Boston, O. Ditson Co. — gr. 8°. Unpaginiert, pors. $ 1,50.

Kobbé, Gustav. The loves of great composers. New York, T. Y. Crowell & co. — gr. 8°. IX, 175 p. front., plates, ports.

Kohut, Adolph. Die Gesangsköniginnen in den letzten drei Jahrhunderten. Mit ungedr. Briefen u. Gedichten von D. Fr. E. Auber, Berth. Auerbach, Friedr. v. Bodenstedt u. v. a. [1.—3. Lieferung.] Berlin, H. Kuhz. — gr. 8°. à ℳ 1.
[Das Werk ist auf etwa 7 Lieferungen berechnet.]

Kolson, Adf. Des Trobadors Guiraut v. Bornelh beide Kreuzlieder, nach sämtl. Handschriften kritisch hrsg. u. übersetzt. [Aus „Festschrift für Adolf Tobler."] Braunschweig, Westermann. — gr. 8°. 25 S. ℳ 0,30.

Kongress, musikpädagogischer, s. Vorträge und Referate etc.

Konzertführer, Kleiner. Hrsg. v. Hermann Kretzschmar. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 16°. Je ℳ 0,10.

Krug-Waldsee, König Rother. (Wilhelm Weber).

Kopp, Arth.* Volks- u. Gesellschaftslieder des XV. u. XVI. Jahrh. I. Die Lieder der Heidelberger Handschrift Pal. 343. [Deutsche Texte des Mittelalters, hrsg. v. der königl. preuss. Akademie der Wissenschaften. Bd. V.] Berlin, Weidmann. — Lex. 8°. XVIII, 254 S. mit 1 Tafel in Lichtdruck. ℳ 7,60.

Kowaleff, P. A. Die nächsten Aufgaben der modernen Musik. (In russ. Sprache.) St. Petersburg, Westnik Znania. — 8°. 16 S.

Krebs, Carl.* Haydn, Mozart, Beethoven. [Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftl.-gemeinverständl. Darstellgn. Bd. 92.] Leipzig (1906), Teubner. — 8°. IV, 120 S. mit 4 Bildnissen. ℳ 1.

Kretzschmar, Hermann.* Führer durch den Konzertsaal. II. Abtlg., 1. Tl.: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten. 3., vollständig neu bearb. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. III, 592 S. ℳ 8.

Küffner, Karl. Die Musik in ihrer Bedeutung u. Stellung an den Mittelschulen. Auf Grund seiner beiden Programmschriften bearb. u. in Buchform hrsg. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. — gr. 8°. 160 S. ℳ 2.

Lagerbielke, Lina. Musikerbiografier. 2. [Schwedischer Text.] Stockholm, Wahlström & Wistrand. — 8°. 106 S. Kr. 2.

Lambert, Louis.* Chants et chansons populaires du Languedoc. Recueillis et publiés avec la musique notée et la traduction française. 2 Vols. Paris (1906), Welter. — 8°. XI, 385 p. u. II, 345 p. fr. 20.

Lombard, Louis. Observations d'un musicien américain; traduit de l'anglais par R. de Lagenardière. Paris, Theuveny. — kl. 8°. 196 S. fr. 3,50.

Massloff, A. Musikalisch-ethnographische Skizzen. I. Fahrende Sänger in Russland und deren Gesänge. [In russ. Sprache.] St. Petersburg, Verlag der russischen Musik-Zeitung. — 8°. 32 + XII S. 50 Kop.

Musik, Die. Sammlung illustr. Einzeldarstellungen. Hrsg. von Rich. Strauss. Berlin, Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. Kart., je ℳ 1,25.

1. Göllerich, Aug. Beethoven. 2. veränd. Aufl. IV, 85 S. mit 1 Heliograv., 6 Vollbildern und 7 Fksms.
6. Bie, Oscar. Tanzmusik. 69 S. mit 1 Heliograv. u. 13 Vollbildern.
7. Klatte, Wilhelm. Zur Geschichte der Programm-Musik. 66 S. mit 1 Vierfarbendr., 1 Lichtdr., 10 Vollbildern und 4 Fksms.
9. Bruneau, Alfr. Die russische Musik. Übertr. von Max Graf. 51 S. mit 1 Heliograv. u. 12 Vollbildern.
11. Rolland, Romain. Paris als Musikstadt. Übertr. v. M. Graf. 71 S., 1 Lichtdr., 12 Abbildgn. u. 1 Titelbild.
12. Graf, Max. Die Musik im Zeitalter der Renaissance. — 59 S. mit 1 Lichtdr. u. 11 Vollbildern.

Newman, Ernest. Musical studies. London & New York, J. Lane. — 8°. VII, 304 p. 5 s.

[Inhalt: Berlioz, romantic and classic. — Faust in music. — Programme music. — Herbert Spencer and the origin of music. — Maeterlinck and music. — Richard Strauss and the music of the future.]

Nights at the opera. Part 7—9. London, De la More Press. — gr. 8°. Je 1 s.

7. Bizet, G. Carmen. (Francis Burgess.)
8. Gounod, Ch. Faust. (Francis Burgess.)
9. Mozart, W. A. Don Giovanni. (Francis Burgess.)

Opernführer. Berlin, H. Seemann Nachf. — schmal gr. 8°. Jede Nummer ℳ 0,50.

83. Wagner, Rich. Rienzi. (Arthur Smolian.)
109. Coerne, L. Adolphe. Zenobia. (Arthur Smolian.)

Padovan, Adolfo. I figli della gloria. 2ª ediz. con aggiunte e ritocchi. Milano, Hoepli. — 16°. VIII, 476 p. L. 4.

[10 Essays darunter: Il musicista.]

*Πάχτικος, Γεώργιος.** 260 *Δημώδη ἑλληνικὰ ᾄσματα ἀπὸ τοῦ στόματος τοῦ ἑλληνικοῦ λάου, τῆς μικρᾶς Ἀσίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ἠπείρου καὶ Ἀλβανίας, Ἑλλάδος, Κρήτης, νήσων τοῦ Αἰγαίου, Κύπρου, καὶ τῶν παραλιῶν τῆς Προποντίδος συλλεγέντα καὶ παρασημανθέντα.* (1888—1904) *Τόμος Α. Ἐν Ἀθήναις, τύποις Σακελλαρίου.* — gr. 8°. 410 S.

Pfalz, Ant. Österreichische Krieger- und Wehrmannslieder aus dem Jahre 1809. Aus flieg. Blättern, handschriftl. u. gedruckten Quellen gesammelt. 2. Aufl. [Sammlung histor. Schriften. Hrsg. zum Besten d. Kriegerdenkmalfonds in Deutsch-Wagram. Heft I.] Deutsch-Wagram (Linz, E. Mareis). — 8°. 39 S. ℳ 0,40.

Pierre, Constant. Les hymnes et chansons de la révolution. Aperçu général et catalogue, avec notices historiques, analytiques et bibliographiques. (Publications de la ville de Paris relatives à la révolution française.) Paris (1904), Champion. — gr. 8°. XIV, 1048 p. fr. 25.

Pougin, Arthur.* Un ténor de l'Opéra au XVIIIe siècle. Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps s. nächsten Abschnitt unter Jélyotte, Pierre.

Le Répertoire. La source, l'histoire anecdotique, le résumé, le guide musical de tous les opéras, opéras-comiques et autres ouvrages du répertoire du théâtre royal de la Monnaie. Nos VI u. VII. Bruxelles, agence Rossel. — 16°. Jede Nummer fr. 0,25.

VI. L'Étranger, le Légataire universel, la Fiancée de la mer, Cendrillon. — 32 p.

VII. Sapho (!), Jean Michel, Aïda, le roi Arthus. — 31 p.

Roda, C. de-. Ilustraciones del „Quijote". Los instrumentos músicos y las danzas. Las Canciones. Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid . . . . con ocasión del tercer centenario de El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Madrid, Rodriguez.

Rolland, Romain. Paris als Musikstadt. Übertr. v. Max Graf. [Die Musik. Sammlung illustr. Einzeldarstellgn. Hrsg. von Rich. Strauss. Bd. 11.] Berlin, Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. 71 S., 1 Lichtdr., 12 Abbildgn. u. 1 Titelbild. Kart. ℳ 1,25.

Rouanet, Jules et **E. N. Yafil.** Répertoire de musique arabe et maure. Collection de mélodies, ouvertures, noubet, chansons, préludes etc. Alger, Yafil et Laho Seror, 16 rue Bruce. — Fol.
[Erscheint in Lieferungen. Vgl. die Besprechung in: Zeitschrift d. intern. Musik-Ges. VI, S. 445.]

Saint-Saëns, Camille.* Harmonie und Melodie. Autor. deutsche Ausgabe mit Vorwort von Wilh. Kleefeld. 2. Auflage. Berlin, Harmonie. — 8°. VII, 200 S. mit Bildnis. ℳ 4.

Sandberger, Adolf.* Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Hasslers und seiner Brüder, sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. u. zu Anfang d. 17. Jahrh. [Denkmäler der Tonkunst in Bayern. V. Jahrg. 1. Liefg.] Leipzig (1904), Breitkopf & Härtel. — Fol. CXII S. u. 1 Bildn. ℳ 20.

Schuré, Edouard. Krishna and Orpheus. London (1904), Wellby. — 8°. 154 p. 2 s.
[cf. Zeitschr. d. intern. Musik-Ges. VI, 268.]

Scobey, Kathrine Lois, and **Olive Brown Horne.** Stories of great musicians. (Eclectic readings.) New York, Cincinnati [etc.]. American book company. — 8°. 189 p. illus. (incl. ports.). 40 c.

Seeliger, Herm. Antike Tragödien im Gewande moderner Musik. Ästhetische u. metrische Studien. Programm. Leipzig, (Landeshut, P. Schultze.) — 8°. 72 S. ℳ 3.

Sénès, C., dit **La Sinse.** Provençaux. (Var et Alpes-maritimes.) Poètes, artistes peintres, sculpteurs, musiciens etc. (notes biographiques). 2e série. Toulon, Alté. — 18°. 311 p. 3 fr. 50.

Sonneck, O. G.* Francis Hopkinson, the first American poet-composer (1737—1791) and James Lyon, patriot, preacher, psalmodist (1735—1794); two studies in early American music. Washington, D. C., Printed for the author by H. L. McQueen. — gr. 8°. IX, 213 p. front. (port.) illus., facsims. Geb. $ 5.
[Nur in 200 Exemplaren gedruckt.]

Soubies, Albert. Les membres de l'académie des beaux-arts, depuis la fondation de l'institut. 4e série (1848—1852). Paris, Flammarion. — 8°. 47 p.

Spagnolo, Antonio. Le scuole accolitali di grammatica e di musica in Verona. [In: Atti e memorie dell' accademia d'agricoltura, scienze, lettere, arti e commercio di Verona. Serie IV, appendice al vol. IV; vol. V. fasc. 1.] Verona, tip. di G. Franchini.

Starczewski, Felix. Program porównawczy róznych szkól muzycznych. (Vergleichendes Programm verschiedener Musikschulen.) Warschau, Selbstverlag. — kl. 8°. 101 S.
[Angezeigt u. besprochen in: Zeitschrift der intern. Musik-Ges. VII, 74.]

Tiersot, Julien.* Notes d'ethnographie musicale (Ire série). Paris, Fischbacher. — 8°. 146 p. avec musique.
[Extrait du Ménestrel (1900—1902).]

Villanis, L. A. e **G. Cravero.** Piccola guida per il frequentatore di concerti orchestrali. Torino-Venaria Reale, R. Streglio. — 16°. 64 p. L. 1.

Vivien, Renée. Les Kitharèdes. Traduction nouvelle, avec le texte grec. Paris, Lemerre. — 16°. 195 p. 3 fr. 50.

Vogeleis, Martin.* Festschrift zum internationalen Kongreß für gregorianischen Gesang 16.—19. August 1905 zu Strassburg i. E. Strassburg, Le Roux & Co. — gr. 8°. 99 S. mit Abbildungen. ℳ 1,60.

Vorträge und Referate. Hrsg. von dem Vorstande des Musikpädagogischen Verbandes. [Zweiter musikpädagog. Kongress 6.—8. Oktober 1904 zu Berlin.] Berlin, Verlag „Der Klavier-Lehrer". — ℳ 1,35.

Wiesbaden. Festspiele 1905 v. 17.—20. V. Wiesbaden, Moritz & Münzel. — qu. kl. 8°. 42 S. mit 6 Tafeln. ℳ 1,50.

Wilbrandt, Adolf. Erinnerungen. Stuttgart und Berlin, Cotta Nachf.
[Im 4. u. 5. Kapitel wird das musikalische Wien der sechziger u. siebziger Jahre geschildert. cf. Neue Zeitschrift f. Musik 1905, S. 603.]

Wossidlo's, Walther, Opern-Bibliothek. Populäre Führer durch Poesie und Musik. Leipzig, Rühle & Wendling. No. 82. 98. 100. 102. 103. — kl. 8°. Jede Nummer ℳ 0,20.

V.

Biographien und Monographien.

Archilochos.
Hauvette, Amadée. Un poète ionien du VIIe siècle. Archiloque: sa vie et ses poésies. Paris, Fontemoing. — 8°. X, 303 p.

Aristoxenos.
Houdard, G. Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité (D'après une thèse récente). Saint-Germain-en-Laye, M. Mirvault.
[Extrait du Bulletin de l'académie des Artistes musiciens de Province, numéro de mai 1905.]

Bach, Johann Sebastian.
Bach-Konzerte, Die, in Eisenach am 26. u. 27. V. 1905. [Aus: „Eisenacher Zeitung".] Eisenach, H. Kahle. — 8°. 20 S. ℳ 0,50.

— Sampson, Brook. Digest of analyses of Bach's „48". London, Vincent. — gr. 8°. 26 p. 1 s.

— Schweitzer, Alb.* J. S. Bach, le musicien-poète. Avec la collaboration de Hub. Gillot. Préface de Ch. M. Widor. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. XX, 455 S. mit 1 Bildnis und vielen Notenbeispielen. ℳ 8.

— Ziëmssen, Ludwig. Johann Sebastian Bach; tr. from the German by George P. Upton. (Life stories for young people.) Chicago, A. C. McClurg & Co. — 8°. VII p., 13 + 133 p. il. 60 c.

Beethoven, Ludwig van.
Baltz, Johanna. Beethoven u. Schiller. Zur Beethoven-Feier im Schiller-Jubiläumsjahre. Arnsberg, Stein'sche Buchdr. — 8°. 37 S. ℳ 0,60.

— Beethovens Briefe. Ins Russische übersetzt v. W. D. Korganoff. St. Petersburg, Verlag der russ. Musik-Zeitung. — 8°. 69 S. 60 Kop.

— Bouyer, Raymond.* Le secret de Beethoven. Paris, Fischbacher. — 8°. 103 p. 4 ports., 1 grav. sur bois. fr. 5.
[Artikelserie aus Le Ménestrel. Paris, Heugel.]

Beethoven, Ludwig van.
Canudo, Ricciotto. Le livre de la genèse. La neuvième symphonie de Beethoven. (Vision exégétique, suivie de thèmes, motifs et rythmes musicaux extraits de la partition.) Paris, éditions de la Plume, 54, rue des Ecoles. — 16°. XXII, 92 p. avec grav. et musique.

— Curzon, Henri de.* Les lieder et airs détachés de Beethoven. Paris, Fischbacher. — 16°. 54 p. fr. 2.
[Sonder-Abdr. aus *Le guide musical*, erweitert durch „le catalogue chronologique des lieder et airs de Beethoven.]

— Fischer, George Alexander. Beethoven, a character study; together with Wagner's indebtedness to Beethoven. New York, Dodd, Mead & Co. — 8°. 4 + 246 p. front. (portr.) $ 1,40.

— Frimmel, Th. von.* Beethoven-Studien. I. Beethovens äussere Erscheinung. Mit einer Heliogravüre u. zahlr. Abbildgn. im Text. München und Leipzig, Georg Müller. — gr. 8°. VII, 179 S. Kart. ℳ 5.

— Göllerich, Aug. Beethoven. 2. veränd. Aufl. [Die Musik. Sammlung illustr. Einzeldarstellgn. Hrsg. v. Rich. Strauss. 1. Bd.] Berlin, Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. IV, 85 S. mit 1 Heliogr態., 6 Vollbildern u. 7 Fksms. Kart. ℳ 1,25.

— Kerst, Friedrich. Beethoven im eigenen Wort. 2., verm. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler.

— Kerst, Friedrich. Beethoven, the man and the artist, as revealed in his own words, tr. into English, and ed., with additional notes, by Henry Edward Krehbiel. Authorized ed. New York, B. W. Huebsch. — 8°. 110 p. $ 1.

— Krebs, Carl.* Haydn, Mozart und Beethoven s. vorigen Abschnitt.

— Lucker, E. Beethoven. Eine Dichtung in 1 Aufzug. Wien, Stern. — ℳ 1,50.

— Mason, D. G. Beethoven and his forerunners. London, Macmillan. — 8°. 360 p. 8 s. 6 d.
[cf. voriges Jahrbuch S. 119.]

Beethoven, Ludwig van.
Oehlke, Waldemar. Bettina von Arnims Briefromane s. Abschnitt IX.
— Pfeifer, (?). Die Ruinen von Athen; verbindender Text zu d. Beethovenschen Tondichtung. Programm. Altenburg.— 4°. 12 S.
— Reinecke, Carl. Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten. Briefe an eine Freundin. 4. Aufl. Leipzig, Gebr. Reinecke. — gr. 8°. 129 S. ℳ 3.
— Storck, Karl. Beethoven's Briefe, in Auswahl herausgegeben. [Bücher der Weisheit und Schönheit, hrsg. v. J. E. Frhr. v. Grotthuss.] Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. — 8°. VII, 330 S. Geb. ℳ 2,50.
— Valetta, J. I quartetti di Beethoven. Roma, Squarci.
[Angezeigt in: Rivista musicale Ital. XII, S. 665.]
— Vieille, Fernand. Etat mental de Beethoven (thèse). Lyon, imp. Schneider. — 8°. 142 p.
— Volbach, Fritz.* Beethoven. Die Zeit des Klassizismus. (Weltgeschichte in Charakterbildern, hrsg. v. Franz Kampers, Seb. Merkle u. Mart. Spahn. V. Abtlg. Die neueste Zeit.) Mit 4 Beilagen und 63 Abbildungen. München, Kirchheim. — Lex. 8°. IV, 118 S. Geb. ℳ 4.
— Wagner, Richard. Beethoven. 3. Aufl. Leipzig, Siegel. — gr. 8°. VI, 72 S. ℳ 1,50.
— Walker, Ernest. Beethoven. (Music of the masters.) London, Philip Wellby. — 12°. XI, 195 p. 2 s. 6 d.
— Zimmermann, Fel. Beethoven und Klinger. Eine vergleichend-ästhet. Studie. Dresden (1906), Kühtmann. — Lex. 8°. 51 S. ℳ 2.

Berlioz, Hector.
Prod'homme, J.-G. Hector Berlioz (1803—1869). Sa vie et ses œuvres d'après des documents nouveaux et les travaux les plus récents. Suivi d'une bibliographie musicale et littéraire, d'une iconographie et d'une généalogie de la famille de Hector B. depuis le XVIe siècle. Préface de M. Alfred Bruneau. Paris, Delagrave. — 8°. VIII, 495 p. fr. 5.

Blech, Leo.
Rychnovsky, Ernst. Leo Blech. Eine biographisch-ästhet. Studie. Prag, Dürerverlag. — gr. 8°. 56 S. mit 1 Bildnis. ℳ 1,20.

Boccherini, Luigi.
Malfatti, G. Luigi Boccherini nell' arte, nella vita, nelle opere, 1805—1905. Lucca, tip. A. Amedei. — 8°. 40 p. con ritratto, L. 1.

Brahms, Johannes.
Antcliffe, Herbert. Brahms. (Miniature series of musicians.) London, Bell. — 12°. 64 p. 1 s.
— Azzoni, Giulio. Giovanni Brahms: elogio. Cremona, tip. Frisi e Marenghi. — 8°. 11 p. L. 1.
— Erb, J. Lawrence. Brahms. (Master musicians.) London, Dent. — 8°. 202 p. il. and ports. 3 s. 6 d.
— Imbert, Hugues.* Johannès Brahms. Sa vie et son œuvre. Préface d'Édouard Schuré. Paris (1906), Fischbacher. — gr. 8°. XIX, 170 p. avec portr. fr. 6.
— Jenner, Gust.* Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien u. Erlebnisse. Marburg, Elwert. — 8°. III, 78 S. ℳ 1,20.
— Leyen, Rud. v. der.* Johannes Brahms als Mensch und Freund. Nach persönl. Erinnerungen. [Aus: „Die Freude".] Düsseldorf, Langewiesche. — 8°. 99 S. mit 1 Fksm. Kart. ℳ 1,60.
— May, Florence. The life of Johannes Brahms. 2 vols. London, E. Arnold. — 8°. 14 + 306; 8 + 318 p. il. 21 s.
— Miller zu Aichholz, Victor. Ein Brahms-Bilderbuch. Mit erläuterndem Text von Max Kalbeck. Wien, Lechner. — 4°. ℳ 14.

Bülow, Hans von.
Briefwechsel mit Fr. Nietzsche s. unter Nietzsche, Friedrich.

Cercamon.
Dejeanne, (?). Le troubadour Cercamon. Toulouse, Privat. — 8°. 40 p.
[Extrait des annales du midi.]

Cherubini, Luigi.
Bellasis, Edward. Cherubini: memorials illustrative of his life. 2^d and enlarged edit. Birmingham, Cornish Brothers.

Chopin, Frédéric.
Huneker, James Gibbons. Chopin. London (1904), Isbister. — 8°. 415 p. 6 s.

Chopin, Frédéric.
Jonson, G. C. Ashton. A handbook to Chopin's works. For the use of concert-goers, pianists and pianola-players. London, Heinemann. New York, Doubleday, Page & co. — 8°. LV, 200 p. 6 s.
— Oldmeadow, Ernest J. Chopin. (Miniature series of musicians.) London, Bell. — 12°. 74 p. 1 s.
— Tarnowski, Stanislas. Chopin: as revealed by extracts from his diary. Translat. from Polish by Natalie Janotha. Edited by I. T. Tanqueray. With 8 portraits. London, Reeves. — 8°. 70 p. 1 s. 6 d.

Cornelius, Peter.
P. Cornelius' musikdramatische Werke. Urteile der Kritik über Aufführungen des Barbier von Bagdad und des Cid nach den Original-Partituren. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Gratis.

Deschamps, Mlle.
Capon, G., et R. Yve-Plessis. Fille d'opéra, vendeuse d'amour. Histoire de Mlle Deschamps (1730—1764), racontée d'après des notes de police et des documents inédits. Paris (1906), Plessis. — 8°. 262 p. avec 1 plan, 2 fcsms. et 4 planches en coul. 15 fr.

Dupont, Auguste.
Mathieu, E. Notice sur Auguste Dupont. [In: Annuaire de l'académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. 71e année.] Bruxelles, Hayez. — 12°.

Elgar, Edward.
Buckley, R. J. Sir Edward Elgar s. voriges Jahrbuch.

Ernst Ludwig, Landgraf von Hessen-Darmstadt.
Kleefeld, Wilh.* Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper s. Abschnitt III.

Franck, César.
Maitre, J. Les Béatitudes, poésie française de Colomb, musique de C. Franck. Commentaire analytique. Tours, imp. Mame, Paris, Joubert. — 16°. 32 p.

Gafurius, Franchinus.
Praetorius, Ernst.* Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrh. s. Abschnitt III.

Gluck, Christoph Wilibald.
Stern, Adolf. Gluck in Versailles. Nanon. 2 Novellen. Mit einer biograph. Einleitung von Frdr. Bernt. [Universal-Bibliothek No. 4690.] Leipzig, Reclam. — 16°. 119 S. ℳ 0,20.

Goethe, Wolfgang von.
Chantavoine, J. Goethe musicien. A propos d'une publication récente. Paris, Alcan.
[Extrait de la Revue germanique, Juillet-Août 1905.]

Gounod, Charles.
Hillemacher, P.-L. Charles Gounod. (Les musiciens célèbres). Paris, Henri Laurens. — 8°. 128 p. il.

Gregor I., Papst.
Dudden, F. H. Gregory the Great: his place in history and thought. 2 vols. London, Longmans. — 8°. 974 p. 30 s.
— Lex, F. Pabst Gregor I. 1. Teil. [Programm.] Cilli (1904). — 8°. 21 S.
— Munerati, Dante. Nel XIII centenario dalla morte di S. Gregorio Magno: cenni storici sulla sua vita e sulle sue opere. Parma, Fiaccadori. — qu. 16°. fig., 108 p. 25 c.

Grieg, Edvard.
Finck, H. T.* Edward Grieg. (Living masters of music.) London, Lane. — 8°. 144 p. 2 s. 6 d.

Gura, Eugen.
Gura, Eug.* Erinnerungen aus meinem Leben. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. 124 S. mit Bildnis u. 4 Taf. ℳ 4.

Habert, Johannes Ev.
Habert, Joh. Ev. Kurze Selbstbiographie und Verzeichnis seiner Werke. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Gratis.

Händel, Georg Friedrich.
Bernoulli, Eduard.* Oratorientexte Händel's. Streifzüge im Gebiete der Chrysander'schen Händelforschung. Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. Zürich, Schulthess & Co. — 8°. VII, 68 S. ℳ 1,40.
— Garat, J. La sonate de Hændel. Paris, éditions de la Plume, 54, rue des Ecoles. — 16°. 309 p.
— Spengel, Julius. Belsazar. Oratorium. Textbuch u. thematischer Führer. Leipzig, Rieter-Biedermann. — 8°. ℳ 0,20.

Hartmann, Pater.
Böhm, C. P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn und sein Oratorium „Das letzte Abendmahl". Zur Aufklärg. u. Einführg. Landshut, J. Hochneder. — kl. 8°. 60 S. mit 1 Bildnis. ℳ 0,60.

Haydn, Joseph.
Hartog, Jacques. Joseph Haydn, zijn broeder Michaël en hunne werke, benevens de thematische ontwikkeling van zeven der meest bekende symphonieën. [Grootmeesters der toonkunst.] Amsterdam, Scheltens & Giltay. — kl. 8°. VIII, 134 p. m. 2 portr. en 1 fksm. Kart. f. 1,90.
— Krebs, C.* Haydn, Mozart, Beethoven s. vorigen Abschnitt.

Haydn, Michael, s. Haydn, Joseph.

Hopkinson, Francis.
Sonneck, O. G. Francis Hopkinson s. vorigen Abschnitt.

Humperdinck, Engelbert.
Lederer-Prina, Felix. Themen-Tafel zur Oper „Die Heirat wider Willen". Leipzig, M. Brockhaus. — 8°. ℳ 0,30.

Jélyotte, Pierre.
Pougin, Arthur.* Un ténor de l'Opéra au XVIIIe siècle. Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps. Paris, Fischbacher. — 8°. 240 p. avec grav. et portrs.
[S.-A. der Artikelserie in Le Ménestrel 1905.]

Joachim, Joseph.
Maitland, J. A. Fuller. Joseph Joachim. (Living masters of music, VI. Ed. by Rosa Newmarch.) London & New York, J. Lane. — 8°. IX, 63 p., front., ports., facsim. 2 s. 6 d.

Kienzl, Wilhelm.
Mojsisovics, Roder. v. Führer durch Dichtung u. Musik zu Wilhelm Kienzl's musikal. Tragikomödie „Don Quixote". (Kahnt's Musikführer.) Leipzig, Kahnt Nachf. — 8°. 36 S. ℳ 0,30.

Kittl, Johann Friedrich.
Rychnovsky, Ernst.* Johann Friedrich Kittl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Prags. II. [Aus: „Mitteilgn. d. Ver. f. Geschichte der Deutschen in Böhmen".] [Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen. IV.] Prag (1904), Calve. — gr. 8°. 72 S. ℳ 0,90.

Klose, Friedrich.
Louis, Rud. Friedrich Klose u. seine symph. Dichtung „Das Leben ein Traum". [Münchner Broschüren. Herausg. von Geo. Müller. 3. Heft.] — 8°. 35 S. mit 1 Bildnis. ℳ 0,50.

Koch, Friedrich E.
Schering, A. Von den Tageszeiten. Oratorium. Erläutert. Leipzig, Kahnt Nachf. — 8°. ℳ 0,20.

Leo, Leonardo.
Leo, Giac.* Leonardo Leo, musicista del sec. XVIII e le sue opere musicali. Napoli, tip. Melfi e Joele. — 4°. fig. 115 p. con ritratto. L. 5.

Liguori, S. Alfonso M. de'.
Bogaerts, Giacomo. S. Alfonso M. de'Liguori musicista e la riforma del canto sacro. Opera onorata da una lettera di S. E. il Cardinale Lucido M. Parocchi ..... Tradotta dal Francese con richiami al Codex iuridicus musicae sacrae del S. Padre Pio X. Roma (1904), tip. Artigianelli s. Giuseppe. — 8°. 172 p. mit Bildnis. L. 2,50.

Liszt, Franz.
Calvocoressi, M.-D. Franz Liszt. (Les musiciens célèbres.) Paris, Henri Laurens. — 8°. 127 p. il.
— La Mara.* Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Leipzig (1906), Breitkopf & Härtel. — 8°. XV, 444 S. mit Vollbildern u. 1 Fksm. ℳ 5.
— Schorn, Adelheid von. Franz Liszt et la princesse de Sayn-Wittgenstein s. voriges Jahrbuch.

Loewe, Carl.
Draheim, H. Goethes Balladen in Loewes Komposition. Eine Erklärung des Tonsatzes. [Musikal. Magazin. Abhandlgn. über Musik u. ihre Geschichte, über Musiker u. ihre Werke. Hrsg. v. E. Rabich. Heft 10.] Langensalza, H. Beyer & Söhne. — 8°. III, 39 S. ℳ 0,75.
— Runze, Max.* Carl Loewe. [Musiker-Biographien. 24. Bd. Universal-Bibliothek No. 4668.] Leipzig, Ph. Reclam jun. — 16°. 120 S. ℳ 0,20.

Luther, Martin.

Grössler, H. Wann und wo entstand das Lutherlied: „Ein feste Burg ist unser Gott". [Sonderabdr. aus: Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte in der Provinz Sachsen.] Magdeburg (1904), Evangel. Buchhdlg. — 42 S. ℳ 1.

— Hermann, Max. „Ein feste Burg ist unser Gott." Vortrag, gehalten in der Gesellschaft für deutsche Literatur zu Berlin u. mit ihrer Unterstützung herausg. Mit 6 Tafeln u. einem bibliographischen Anhang. Berlin, M. Behr's Verlag. — ℳ 4.
[Angezeigt in: Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst. X, S. 171.]

— Spitta, Friedrich.* „Ein feste Burg ist unser Gott." Die Lieder Luthers in ihrer Bedeutung für das evangelische Kirchenlied. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. — gr. 8°. VIII, 410 S. ℳ 12.

Lyon, James.

Sonneck, O. G. Francis Hopkinson ... and James Lyon s. vorigen Abschnitt.

MacDowell, Edward.

Gilman, L. Edward MacDowell. (Living masters of music.) London, New York, Lane. — 8°. 92 p. 2 s. 6 d.

Macfarren, Walter.

Macfarren, Walter. Memories: an autobiography. London, The Walter Scott Publishing Co.
[Angezeigt und besprochen in The musical times 1905, S. 400.]

Mahler, Gustav.

Nodnagel, Ernst Otto. Gustav Mahler's 5. Symphonie. Technische Analyse. Leipzig, C. F. Peters. — 8°. 39 S. ℳ 0,30.

— Specht, Rich.* Gustav Mahler. [Moderne Essays. Hrsg. v. Hans Landsberg. Heft 52.] Berlin, Gose & Tetzlaff. — kl. 8°. 59 S. mit 1 Bildnis. ℳ 0,50.

Martucci, Giuseppe.

Torchi, Luigi.* La seconda sinfonia in *fa maggiore* di Giuseppe Martucci. Torino, F.lli Bocca. — 8°. 62 p. L. 1.
[Dalla Rivista musicale italiana, vol. XIV.]

Mendelssohn-Bartholdy, Felix.

Wolff, Ernst.* Felix Mendelssohn-Bartholdy. [Berühmte Musiker ... hrsg. v. Heinrich Reimann. XVII.] Berlin (1906), Harmonie. — gr. 8°. 196 S. mit zahlr. Abbildgn., Faksms. u. Notenbeisp. Geb. ℳ 4.

Metastasio, Pietro.

Zito, Maria. Studio su Pietro Metastasio. Napoli (1904), tip. Luigi Gargiulo. — 8°. 84 p.

Mozart, Wolfgang Amadeus.

Bellier-Klecker, Mme. Mozart, saynète-opérette en quatre actes et tableaux. Paris, Ollendorff. — 18°. XII, 64 p. fr. 1.
[Théâtre de la jeunesse.]

— Belmonte, Carola.* Die Frauen im Leben Mozarts. Augsburg, Gebr. Reichel. — gr. 8°. VIII, 114 S. mit 7 Tafeln u. 1 Fksm. ℳ 2,40.

— Bestimmungen* f. d. Berliner Mozart-Gemeinde und Mitglieder-Verzeichnis. Berlin, Eigentum der Mozart-Gemeinde. (Berlin, E. S. Mittler & Sohn in Komm.) — 8°. 19 S.

— Boy musician, or young days of Mozart. London, Blackie. — 12°. 1 s.

— Dupuis, A. et R. d'Avril. A propos de „Don Juan", l'opéra des opéras, de Mozart. Nancy, imp. Vagner. — 8°. 16 p. avec portrs.

— Engl, Joh. Ev.* Vierundzwanzigster Jahresbericht der .... Internationalen Stiftung: Mozarteum in Salzburg 1904. Salzburg, im Selbstverlage der Internat. Stiftung: Mozarteum. — Lex. 8°. 58 S.

— Hartog, Jacques. Wolfgang Amadeus Mozart, zijn naaste omgeving en zijne werken. (De themat. ontwikkeling van twee ouvertures, 4 symphonieën, en van „eine kleine Nachtmusik".) [Grootmeesters der toonkunst. II.] Amsterdam, Scheltens & Giltay. — 8°. 8 + 137 p., mit 1 portr. u. 1 Faksim. f. 1,90.

— [Hirsch, Paul.]* Katalog einer Mozart-Bibliothek s. Abschnitt I.

— Jahn, Otto.* W. A. Mozart. 4. Aufl. Bearbeitet u. ergänzt v. Hermann Deiters. In zwei Teilen. Erster Teil. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. XLIV, 852 S. mit 3 Bildnissen u. 4 Fksms. ℳ 15.

— Jahresbericht, 16.,* der Mozart-Gemeinde pro 1904. Vorgetragen und genehmigt bei dem am 26. II. 1905 abgeh. außerordentlichen Mozarttage. Salzburg, (E. Höllrigl). — Lex. 8°. 76 S. ℳ 0,75

Mozart, Wolfgang Amadeus.
Kerst, Friedrich.* Mozart-Brevier. Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler. — kl. 8°. 286 S. mit 7 Abbildgn. ℳ 3.
— Kerst, Friedrich. Mozart, the man and the artist, as revealed in his own words, tr. into English, and ed., with new introduction and additional notes, by Henry Edward Krehbiel. Authorized ed. New York, B. W. Huebsch. — 8°. 143 p. $ 1.
— Köchel, Ludwig Ritter von.* Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtl. Tonwerke W. A. Mozarts s. Abschnitt I.
— Krebs, C.* Haydn, Mozart, Beethoven s. vorigen Abschnitt.
— Mitteilungen* für d. Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. v. Rud. Genée. Berlin, E. S. Mittler & Sohn in Komm. Heft 19. 20. — gr. 8°. Je ℳ 1,50.
Heft 19. S. 307—342. Heft 20. S. 345—374. Mit Titelbild, 11 S. Notenbeilagen u. 2 Fksms.
— Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. 8. u. 9. Aufl. Leipzig (1904 u. 1905), Göschen. — kl. 8°. 105 S. Geb. ℳ 1,50.
— Niemetschek, Frz.* W. A. Mozart's Leben, nach Originalquellen beschrieben. Facsimiledruck d. 1. Ausg. mit den Lesarten u. Zusätzen der 2. vom Jahre 1808 u. Einleitg. v. Ernst Rychnovsky. Prag, Taussig. — 8°. XI, 3 + 88 S. ℳ 3,60.

Mülich von Prag.
Batka, Rich.* Mülich von Prag: Lieder (um 1300). Im Auftrage des Dürerbundes in Österreich hrsg. [Denkmäler deutscher Musik aus Böhmen. I.] Prag, (J. Taussig). — gr. 8°. 48 S. ℳ 3.

Nietzsche, Friedrich.
Förster-Nietzsche, Elisabeth und Peter Gast. Friedrich Nietzsches Briefwechsel mit Hans v. Bülow, Hugo von Senger, Malwida v. Meysenburg. [Friedrich Nietzsches gesammelte Briefe. III. Bd. 2. Hälfte.] Berlin, Schuster & Loeffler. — 8°. V, S. 331—671 mit 1 Bildnis. ℳ 5.

Palestrina, Giovanni Pierluigi da.
Brenet, Michel.* Palestrina. [Les maîtres de la musique.] Paris (1906), Alcan. — 8°. 231 p. fr. 3,50.
[Leiter der Publikationen ist Jean Chantavoine.]

Perrin von Angicourt.
Steffens, Geo. Die Lieder des Troveors P. v. Angicourt. Kritisch hrsg. u. eingeleitet. [Romanische Bibliothek hrsg. v. Wendelin Foerster. Heft XVIII.] Halle, Niemeyer. — 8°. XI, 364 S. ℳ 8.

Pius X., Papst.
Duclos, Ad. Sa Sainteté Pie X et la musique religieuse. Commentaire sur les motu proprio et les pièces connexes. Tournai-Rome, Desclée, Lefebvre et Cie. — 8°. 142 p. fr. 2.
— Olmeda, D. F. Pio X y el canto Romano. Burgos, tip. de „Il monte Carmelo“.
— Ortiz y Felix San Pelayo. Pio X y la música sagrada. Comentarios. Buenos Aires (1904), imp. A. Monkes. — hoch 4°. 126 p.
— Pio X, suoi atti e suoi intendimenti: pensieri e note di un osservatore. Roma, Pustet. — 8°. 68 p. L. 1,50.

Riquier, Guiraut.
Anglade, J. Le troubadour Guiraut Riquier s. Geschichte der Musik.

Rossini, Gioacchino.
Bevan, W. Armine. Rossini. (Miniature series of musicians.) London, Bell. New York, Macmillan. — 12°. 80 p. 1 s.
— Dauriac, Lionel. Rossini. (Les musiciens célèbres.) Paris, Henri Laurens. — 8°. 127 p. il.

Saint-Saëns, Camille.
Baumann, Émile.* Les grandes formes de la musique. L'œuvre de Camille Saint-Saëns. 1. u. 2. édition. Paris, Ollendorff. — kl. 8°. 477 p. avec musique. fr. 3,50.

Scarlatti, Alessandro.
Dent, Edward J.* Alessandro Scarlatti: his life and works. With portrait. London, E. Arnold. — gr. 8°. XII, 236 p. mit vielen Notenbeispielen. 12 s. 6 d.

Schiller, Friedrich von.
Baltz, Johanna. Beethoven u. Schiller. Zur Beethoven-Feier im Schiller-Jubiläumsjahre. Arnsberg, Stein'sche Buchdr. — 8°. 37 S. ℳ 0,60.
— Kohut, Adolph. Friedrich Schiller in seinen Beziehungen zur Musik und Musikern. Stuttgart, Nationaler Verlag. — gr. 8°. 122 S. mit 1 Bildnis. ℳ 2,25.

Schiller, Friedrich von.
K(organoff), W. D. Schiller (1759 bis 1805). [In russ. Sprache.] Tiflis, Selbstverlag. — 8°. 14 S.
[Enthält einen Überblick der Kompositionen aus Schillers Werken.]
— Sternfeld, Richard. Schiller u. Wagner. Berlin, P. Thelen. — gr. 8°. 27 S. ℳ 0,50.

Schillings, Max.
Weinmann, Fritz. Dem Verklärten. Hymnische Rhapsodie für gem. Chor, Bar.-Solo u. Orchester. Eine Einführung in Inhalt, Form und Stil des Werkes. Leipzig, Forberg. — 8°. ℳ 0,20.

Schubart, Christ. Friedr. Dan.
Holzer, Ernst.* Schubart als Musiker. [Darstellungen aus der württembergischen Geschichte. Hrsg. v. d. württ. Kommission für Landesgeschichte. 2. Bd.] Stuttgart, Kohlhammer. — gr. 8°. IV, 178 S. ℳ 3.

Schubert, Franz.
Deutsch, Otto Erich. Schubert-Brevier. Berlin, Schuster & Loeffler. — kl. 8°. 202 S. mit 5 Taf. u. 1 Fksm. ℳ 3.
— Duncan, Edmondstoune. Schubert; with illustrations and portraits. (The master musicians; ed. by F. J. Crowest.) London, Dent & Co., New York, Dutton & Co. — 8°. IX, 281 p. 3 pl. 2 ports., 3 facsim. 3 s. 6 d.
— Scheibler, Ludwig. Fr. Schuberts einstimmige Lieder, Gesänge u. Balladen mit Texten von Schiller. Sonderdruck aus „Die Rheinlande“, April bis Septbr. Düsseldorf. — Lex. 8°. 36 S. ℳ 1,50.
[Direkt zu beziehen vom Verfasser, Bonn, Göbenstr. 8.]
— Vancsa, Max.* Schubert u. seine Verleger. Vortrag, geh. in der 11. Schubertiade des Schubertbundes am 16. III. 1905. Wien, (Sallmayersche Buchh.). — gr. 8°. 15 S. ℳ 0,60.

Schumann, Clara.
Litzmann, Berthold.* Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. 2. Bd. Ehejahre 1840—1856. 1. und 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. V, 416 S. mit 2 Bildnissen. ℳ 9.

Schumann, Robert.
Kerst, Friedr. Schumann-Brevier. Berlin, Schuster & Loeffler. — kl. 8°. 234 S. mit 8 Tafeln. ℳ 3.
— Oldmeadow, Ernest J. Schumann. (Miniature series of musicians.) London, Bell. [New York, Macmillan.] — 12°. 66 p. 1 s.
— Schneider, Louis et Marcel Mareschal. Schumann, sa vie et ses œuvres, d'après sa correspondance et les documents les plus récents. Paris, Fasquelle. — kl. 8°. VIII, 415 p. avec portr. fr. 3,50.
[Bibliothèque-Charpentier.]

Schuré, Édouard.
Mainor, Yves. M. Edouard Schuré. Angers, Germain et Grassin. — 8°. 30 p.

Sommer, Hans.
Rössel, Willy. Führer zu Hans Sommer's Oper „Rübezahl u. der Sackpfeifer von Neisse“. Braunschweig, Bauer. — 8°. 24 S. u. Musikbeil. 3 autogr. Bl. in gr. 4°. ℳ 0,30.

Sulzer, Johann Georg.
Gross, K. J. Sulzers Allgemeine Theorie der schönen Künste. [Dissert.] Berlin. — 8°. 101 S.

Suppé, Franz von.
Keller, Otto.* Franz von Suppé, der Schöpfer der deutschen Operette. Biographie. Leipzig, R. Wöpke. — gr. 8°. VII, 160 S. mit 16 Taf. ℳ 3,75.

Thomas, Theodore.
Thomas, Theodore. Theodore Thomas, a musical autobiography; ed. by George P. Upton. 2 v. Chicago, A. C. McClurg & Co. — 8°. 327 u. 382 p. fronts., plates, ports., facsims. $ 6.
[V. I. Life work; with an appreciation and personal recollection, and a detailed account of his more important work, by Mr. Upton, and an appendix. — V. II. Concert programmes; with an introduction by Mr. Thomas, setting forth his system of programme-making, and commenting on habitual late-comers and modern orchestra technique.]

Tschaikowsky, Peter Iljitsch.
Evans, Edwin. Tschaikowsky. London, Dent. — 3 s. 6 d.
— Lipaieff, J. Peter Iljitsch Tschaikowsky. Biograph. Skizze. [In russ. Sprache.] Moskau, Jurgenson. — 8°. 61 p. 30 Kop.

Tschaikowsky, Peter Iljitsch.

Tchaikovsky (?) Modeste. The life and letters of Peter Ilich Tchaikovsky, (1840—1853); ed. and abridged from the Russian and German eds. by Rosa Newmarch, with il., facsms. and an introd. by the editor. London (1905), New York (1906), J. Lane. — gr. 8°. XI, 782 p. 21 s.

Verdi, Giuseppe.

Bistolfi, Leon., *relatore*. Relazione della commissione giudicatrice dei bozzetti presentati al concorso per il monumento a Giuseppe Verdi [in Milano]. Milano, tip. E. Reggiani. — 8°. 11 p.

— Bragagnolo, G. e E. Bettazzi. La vita di Giuseppe Verdi, narrata al popolo. Milano, Ricordi. — 16°. VII, 350 p. con ritratto. L. 2.

— Flamini, Fr. Varia: pagine di critica e d'arte. Livorno, Giusti. — 16°. X, 350 p. L. 3.
[14 Essays. No. 10. L'opera di Giuseppe Verdi.]

— Monte, Giov. dal. Voci commemorative: don Amadeo re di Spagna; Giuseppe Verdi; E. Zola; Umberto I. Vicenzo, tip. L. Fabris e C. — 8°. 93 p.

— Natoli, Luigi. Giuseppe Verdi: commemorazione. [In: Atti della r. accademia di scienze .... di Palermo. Serie III, volumi VI—VII, anni 1901—1903.] Palermo, tip. Filippo Barravecchia e figlio.

— Pratesi, Mario. Figure e paesi d'Italia. Torino-Roma, Roux e Viarengo. — L. 4.
[Bringt als 12. Kapitel: Ricordo di Giuseppe Verdi.]

— Sorge, L. Giuseppe Verdi uomo, artista, patriota. Lanciano (1904), tip. F. Tommasini. — 8°. 430 p.

— Tecchio, Giov. Verdi: ode, XXVII gennaio MCMI. Terza ediz. Bologna, N. Zanichelli. — 4°. 16 p. L. 1.

— Visetti, A. Verdi. (Miniature series of musicians.) London, Bell. — 12°. 94 p. 1 s.

Vogler, Georg Jos. (Abt.)

Simon, James. Abt Vogler's kompositorisches Wirken mit besonderer Berücksichtigung d. romantischen Elemente. (Münchener Dissertation.) Berlin (1904), Universitäts-Buchdruckerei G. Schade. — 8°. 63 S.

Wagner, Richard.

Aldrich, Richard. A guide to The ring of the Nibelung, the trilogy of Richard Wagner, its origin, story, and music. Boston, O. Ditson company; New York, C. H. Ditson & co. — 8°. XIII, 125 p. $ 1,25.

— Bandrowski, Alexander von. Übersetzungen der Musikdramen Richard Wagners in die polnische Sprache: Zoto Renu (Rheingold), Walkyra (Die Walküre), Zygfryd (Siegfried), Zmierzch Bogow (Götterdämmerung), Spiewacy Norymberscy (Meistersinger), Tristan i Izolda (Tristan und Isolde), Parzyfal (Parsifal). Krakau (1903—1904), Selbstverlag.
[Angezeigt u. besprochen in: Die Musik IV, Heft 21, S. 198.]

— Bassi, G. „Siegfried“ di R. Wagner. Versione di A. Zanardini. Guida tematica illustrativa. Milano, Ricordi. — L. 1.

— Bravo, F. Suarez. Los maestros cantores de Nurenberg. Barcelona, Tip. „El Siglo XX“.
[Angezeigt u. besprochen in Revista musical Catalana. S. 41.]

— Briefe an Mathilde u. Otto Wesendonk s. Ellis, W. A., Golther, Wolfg., und Khnopff, George.

— Burrell, Marie. Richard Wagner. His life and works from 1813 to 1834 compiled from original letters, manuscripts and other documents .... illustrated with portraits and facsimiles. 70×50 cm.
[Nicht im Handel; nur in 100 Exemplaren hergestellt.]

— Capes, B. Romance of Lohengrin. Founded on Wagner's opera. London, Dean. — gr. 8°. 272 p. illus. 6 s.

— Chop, Max. Richard Wagners fliegender Holländer. Geschichtlich, szenisch u. musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen. Erläutergn. zu Meisterwerken der Tonkunst. 1. Bd. [Universal-Bibliothek. No. 4709.] Leipzig, Reclam. — 16°. 91 S. ℳ 0,20.

— Chop, Max. Richard Wagners Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg ..... Erläutergn. zu Meisterwerken der Tonkunst. 2. Bd. [Universal-Bibliothek. No. 4725.] Leipzig, ebenda. — 16°. 95 S. ℳ 0,20.

Wagner, Richard.

Cleather, Alice Leighton and Basil Crump. Tristan and Isolde: an interpretation embodying Wagner's own explanation. London, Methuen & Co. — 12°. 150 p. 2 s. 6 d.

— Ellis, William Ashton. Richard Wagner to Mathilde Wesendonck. (!) Transl., prefaced, etc. by W. A. E. London, Grevel. New York, Scribner [imported]. — 8°. LXII, 386 p. pl., 3 port., 4 facsim. 16 s.

— Forchhammer, Ejnar. Bayreuth und die Parsifal-Aufführung in Amsterdam. Berlin, Magazin-Verl. — gr. 8°. 59 S. ℳ 1.

— Gigh, L. van, jr. De mislukking van den Parsifal van Rich. Wagner. Amsterdam, Scheltens & Giltay.

— Golther, Wolfg. Richard Wagner als Dichter. [Die Literatur. Sammlung illustr. Einzeldarstellungen. Hrsg. von Geo. Brandes. Bd. 14.] Berlin (1904), Bard, Marquardt & Co. — kl. 8°. 79 S. Mit 15 Vollbild. u. 2 Fksms. Kart. ℳ 1,25.

— Golther, Wolfgang. Richard Wagner as poet; transl. by Jessie Haynes. [Illus. Cameos of Literature.] London, Heinemann. — 16°. 93 p. 1 s. 6 d.

— [Golther, Wolfg.]* Briefe Richard Wagners an Otto Wesendonk 1852—1870. Neue vollständige Ausgabe. 1.—6. Aufl. Berlin, A. Duncker. — gr. 8°. XIV, 134 S. mit 2 Bildern. ℳ 2.

— Hawkins, Rush C. Corlears Hook in 1820 [Also] The Wagnerian cult; and our manners. New York (1904), J. W. Bouton. — 8°. 4 + 90 p. $ 1.

— Heckel, Karl. Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner. München, G. Müller. — gr. 8°. 19 S. mit 1 Bildn. ℳ 0,50.

— Heinrichs, Rich. Die Lohengrin-Dichtung u. ihre Deutung. [Frankfurter zeitgemässe Broschüren. Neue Folge, hrsg. v. J. M. Raich. 24. Bd. No. 5 u. 6.] Hamm, Breer & Thiemann. — gr. 8°. 56 S. ℳ 1.

— Kietz, Gust. Adolph. Richard Wagner i. d. Jahren 1842—1849 u. 1873—1875. Erinnerungen. Aufgezeichnet v. Marie Kietz. Dresden, C. Reissner. — 8°. 225 S. ℳ 3.

Wagner, Richard.

Khnopff, Georges. Richard Wagner à Mathilde Wesendonk. Journal et lettres, 1853—1871. Traduction autorisée de l'allemand par G. K. Préface de Henry Lichtenberger. 2 vols. Berlin, Duncker. — 12°. XV, 244 u. IV, 260 S. mit 2 Bildn. fr. 7.

— Kobbé, Gustav. Wagner and his Isolde. New York, Dodd, Mead & company. — 8°. XIV, 255 p. pl., 6 port. $ 1.

— Kohut, Adolph. Der Meister von Bayreuth. Neues und Intimes aus dem Leben und Schaffen Richard Wagners. Berlin, R. Schröder. — 8°. 208 S. ℳ 3.

— Kramer, O. The ring of the nibelung. A companion to opera goers. Being a synopsis of the four parts, with an introductory sketch, and notes on the text and music. Part 1: Rhinegold. London, Owen & Co. — kl. 8°. 40 p. 1 s.

— Lichtenberger. Richard Wagner, der Dichter und Denker. Übers. ins Russische von B. Solowieff. Moskau, Selbstverlag. — 8°. 600 p.

— Lidgey, Charles A. Wagner. New edition. London (1904), Dent. — 8°. 268 p. 3 s. 6 d.

— Lück, R. Richard Wagner und Ludwig Feuerbach. Eine Ergänzung d. bisherigen Darstellungen der inneren Entwicklung R. Wagners. Dissert. Jena. — 8°. 44 S.

— Marcos, Jesus Bertrán. Los maestros cantores de Nuremberg. Estudio de critica. Barcelona, Hijos de J. Tepùs. — 4°. 184 p.

— McSpadden, J.W. Stories from Wagner. London, Harrap. [New York, Crowell & Co.] — 8°. 246 p. 2 s. 6 d.

— Meinck, Ernst. Friedrich Hebbels u. Richard Wagners Nibelungen-Trilogien. Ein krit. Beitrag zur Geschichte der neueren Nibelungendichtung. [Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. Hrsg. v. M. Koch u. G. Sarrazin. V.] Leipzig, M. Hesse. — gr. 8°. 94 S. Subskr.-Pr. ℳ 2,15. Einzelpr. ℳ 2,50.

— Melli, G. La filosofia di Schopenhauer. Firenze, Seeber. — L. 3,50.

[Behandelt auch das Verhältnis S's. zu Wagner. cf. die Kritik in Rivista music. ital. 1905. S. 666.]

Wagner, Richard.

Norris, Carl Baily. Aus Bayreuth. Intime Briefe — Sommer 1904. Berlin, F. Schneider & Co. — kl. 8°. 70 S. ℳ 1.

— Pabst, P. Verzeichnis von Richard Wagners Werken s. Abschnitt I.

— Runciman, John F. Wagner. (Miniature series of musicians.) London, G. Bell & Son. — 12°. 102 p. 1 s.

— Schmidtz-Hofmann, Carl v. Richard Wagner und das Christentum. Ascona, C. v. Schmidtz. — gr. 8°. 11 S. ℳ 0,40.

— Sternfeld, Rich. Schiller u. Wagner. Berlin, P. Thelen. — gr. 8°. 27 S. ℳ 0,50.

— Tempelkunst. Archiv der Richard Wagner-Gesellschaft für die gesamte dramat. Kunst u. Kultur d. german. Welt. I. 1. Walter, Curt L. Prolegomena einer freien Akademie für die redenden Künste u. e. pangermanischen Nationaltheaters. Denkschrift. 1. künstler. Teil. Berlin-Wilmersdorf (1904), Tempelkunst-Verlag. — 8°. VI, 34 S. ℳ 0,30.

— Trevelyan, R. C. The birth of Parsival. London, New York, Longmans, Green & Co. — 12°. 9 + 110 p. 3 s. 6 d. ($ 1,20.)

— Waack, C., s. Wagner, Richard. Tristan und Isolde.

— Wagner, Richard. Gedichte. Berlin, Grote. — 8°. XV, 186 S. Kart. ℳ 3.

— Wagner, Richard, to Mathilde Wesendonck (!) s. Ellis, W. A.

— Wagner, R. à Mathilde Wesendonk s. Khnopff, Georges.

— Wagner, Ricart. Els mestres cantayres de Nurenberg. Traducció adaptada a la música per Xavier Viura y Joaquim Pena. Barcelona, „Associació Wagneriana".

— Wagner, Ricart. Lohengrin. Opera romàntica en tres actes. Traducció en vers adaptada a la música per Xavier Viura y Joaquim Pena al la exposició dels temas musicals seguint el text. Barcelona, Associació Wagneriana. — 4°. 116 p. mit einer Notentafel.

— Wagner, R. Lohengrin, son of Parsifal: a mystical drama, freely tr. by O. Huckel. New York, T. Y. Crowell & Co. — 12°. 19 + 77 p. il. 75 c.

Wagner, Richard.

Wagner, R. „Die Meistersinger von Nürnberg", „Tannhäuser", „Tristan und Isolde". Ins Spanische übersetzt von J. Lleonart, Ivan Maragall und Antoni Ribera. Barcelona (1904), Edicio Catelunge. — Je 1 Pes.

[Angezeigt in: Die Musik IV, 9, S. 218.]

— Wagner, Ricc. Siegfried: seconda giornata della trilogia L'Anello del Nibelungo. Versione ritmica di A. Zanardini, [con] guida tematica illustrativa, compilata da Guglielmo Basso. Milano, Ricordi. — 8°. 78 + 14 p. L. 1.

— Wagner, Richard. Tristan u. Isolde. (1857.) Textbuch, mit Angabe der Leitmotive, der führenden Orchesterinstrumente, der Seitenzahlen in Partitur (Taschenformat) und Klavierauszug nebst Notenbeispielen im Anh. hrsg. v. Carl Waack. Neue durchgesehene Bühnenausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — kl. 8°. 96 S. ℳ 1.

— Walter, Curt L. Otto Borngräbers Giordano Bruno und König Friedwahn in ihrer Stellung zum Gesamtkunstwerk Rich. Wagners. [Sonderausgabe des 1. künstler. Teils der Prolegomena zu einer Richard Wagner-Gesellschaft f. german. Kunst u. Kultur.] Berlin-Wilmersdorf (1904), Tempelkunst-Verlag. — 8°. VI, 34 S. ℳ 0,30. — cf. auch: Tempelkunst.

— Wolzogen, Hans von. Richard Wagner. [Die Dichtung. Eine Sammlg. von Monographieen. Hrsg. v. P. Remer. Bd. 27.] Berlin, Schuster & Loeffler. — kl. 8°. 97 S. mit 7 Taf. u. 3 Fksms. Kart. ℳ 1,50.

Wagner, Siegfried.

Karpath, Ludw. Eine kurze Einführung in Siegfried Wagners „Bruder Lustig" mit Thementafel. Leipzig, M. Brockhaus. — kl. 8°. 14 S. ℳ 0,40.

Waldeck, Karl.

Gräflinger, Frz. Karl Waldeck, Komponist und Domkapellmeister in Linz († den 25. III. 1905). 2., erweit. Aufl., mit Briefen von A. Bruckner. Linz, E. Mareis. — gr. 8°. 23 S. mit 1 Bildn. ℳ 0,50.

[Die erste Aufl. (15 S. mit 1 Bildn. ℳ 0,40) erschien ebenda anonym.]

Wetz, Richard.
Armin, Geo. Introduction zu Richard Wetz' Oper „Das ewige Feuer". Leipzig, M. Brockhaus. — kl. 8°. 24 S. ℳ 0,60.
— Richter, Raoul. Einführung in die Oper von Richard Wetz, Das ewige Feuer. Leipzig, Eulenburg. — kl. 8°. 15 S. ℳ 0,50.

Winterberger, Alexander.
[Foerster, O.] Alexander Winterberger. Seine Werke, sein Leben. Mit einem vollständigen Verzeichnis der bis jetzt im Druck erschienenen Compositionen. Hannover, Oertel. — 4°. 50 S. Gratis.

Wolf, Hugo.
Decsey, Ernst.* Hugo Wolf. III. Bd.: Der Künstler und die Welt. 1892—1895. Leipzig und Berlin (1904), Schuster & Loeffler. — Lex. 8°. VII, 167 S. mit 10 Tafeln u. 1 Faksm. ℳ 3·
— Heckel, Karl. Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner. München, G. Müller. — gr. 8°. 19 S. mit 1 Bildn. ℳ 0,50.

Wolf, Hugo.
Werner, Heinr.* Hugo Wolf's Briefe an Oskar Grohe. Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins in Wien hrsg. Berlin, S. Fischer. — 8°. 316 S. ℳ 5.

Zacconi, Lodovico.
Vatielli, F. Un musicista pesarese nel secolo XVI. Pesaro (1904), Annesio Nobili.
[Angezeigt u. besprochen in: Rivista musicale ital. XII, S. 211.]
— Vatielli, F. I „Canoni musicali" di Ludovico Zacconi. Pesaro (1905), ebenda.

Zumpe, Herman.
Herman Zumpe.* Persönliche Erinnerungen nebst Mitteilungen aus seinen Tagebuchblättern u. Briefen. Mit Geleitwort von Ernst von Possart. Mit Porträt-Gravüre. München, Beck. — gr. 8°. XV, 176 S. Kart. ℳ 5.

Zwyssig, Alberich.
Widmann, Bernh.* P. Alberich Zwyssig als Komponist. Ein Gedenkblatt zu seinem 50. Todestage. Bregenz. Zürich, Baessler & Drexler in Komm. — 8°. 43 S. mit 3 Taf. ℳ 0,80.

VI.

Allgemeine Musiklehre.

Akustik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Über Dirigieren, Vortragslehre, Stil in der Musik.

Anger, J. Humfrey. Form in music. London, Vincent. — 12°. 129 p. 3 s.

Baldamus, Gustav. Elementartheorie für den Musik- u. Gesangsunterricht. Selbstverl.
[Ohne Verlagsort angezeigt in: Die Musik IV, 18, S. 462.]

Battke, M. Die Erziehung des Tonsinnes s. nächsten Abschnitt.

Baumann, Émile.* Les grandes formes de la musique. L'œuvre de Camille Saint-Saëns s. vorigen Abschnitt unter Saint-Saëns, Camille.

Böhme, Franz. Exercices pratiques p. l'étude complète de l'harmonie. Adaptation française p. Gust. Sandré. Mainz, Schott. — 8°. ℳ 2,40.

Brandsch, Gottlieb. Zur Metrik der siebenbürgisch-deutsch. Volksweisen. Programm. Hermannstadt, (Krafft). — gr. 8°. ℳ 1.

Braunroth, Ferd. Harmonielehre. Leipzig, F. Hofmeister. — 8°. 104 S. ℳ 2.

Brown, Cecil. Theory of music. Cincinnati, O., The Groene music publishing co. — gr. 8°. 31 p.

Bussler, Ludw. Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre in 52 Aufgaben, mit zahlr. in d. Text gedr. Muster-, Übungs- u. Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst, für den Unterricht an öffentl. Lehranstalten, den Privat- u. Selbstunterricht systematisch-methodisch dargestellt. 2. erw. Aufl., rev. u. mit erläut. Anmerkgn. versehen von Hugo Leichtentritt. Berlin, C. Habel. — 8°. XII, 248 S. ℳ 4.

Capellen, Georg. Die Zukunft der Musiktheorie (Dualismus oder „Monismus"?) u. ihre Einwirkung auf die Praxis. An zahlr. Notenbeispielen erläutert. Leipzig, Kahnt Nachf. — gr. 8°. 88 S. ℳ 2.

Chide, A. L'idée de rythme. Digne, impr. Chaspoul et Ve Barbaroux. — 8°. 187 p. fr. 5.

Dogliani, G. Compendio della lettura misurata o divisione: lezioni teorico-pratiche ad uso delle scuole di musica vocale ed istrumentale. Torino, tip. lit. Salesiana. — 8°. fig. VII, 93 p.

Fisher, H. Psychology for music teachers. Laws of thought applied to sounds and their symbols, with other relevant matter. London, Curwen. — 8°. 188 p. 3 s.

Foote, Arthur and **Walter R. Spalding.** Modern harmony in its theory and practice. Leipzig, Boston, New York etc., A. P. Schmidt. — gr. 8°. VII, 254 S. ℳ 6.

Frothingham, Mary Frances. Dictation studies in melody and harmony for children. With introd. by Julia Lois Caruthers . . . Chicago, C. F. Summy co. [copyright 1903.] — gr. 8°. V, 80 p.

Gaide, Paul. Kurzgefasste Harmonielehre für Lehrerbildungsanstalten, Organisten u. Freunde der Tonkunst. Nach den Lehrplänen f. Lehrerseminare vom 1. VII. 1901 bearb. Breslau, Woywod. — 8°. 84 S. Kart. ℳ 1,25.

Gevaert, F.-A. Traité d'harmonie théorique et pratique. Première partie. Paris, Lemoine et Cie. — Fr. 12.

Greff (?). De l'acoustique dans les églises par rapport à la chaire, ou procédés raisonnés et inédits pour diriger les ondes sonores à son gré et augmenter la puissance et la portée de la voix, ouvrage nécessaire à tous les membres du clergé et à tous ceux qui s'intéressent à la construction des églises et des chaires. Paris, Lethielleux. — 8°. XII, 163 p. avec fig.

Halm, A. Harmonielehre. [Sammlung Göschen. Bd. 120.] Neudruck. Leipzig, Göschen. — kl. 8°. 128 S. u. XXXI S. Notenbeispiele. Geb. ℳ 0,80.

Handke, Rob. Musikalische Stillehre für Lehrerseminare und kirchenmusikalische Anstalten. Ein Handbuch für Lehrer und Schüler. Meißen, Schlimpert. — gr. 8°. IV, 259 u. VII S. ℳ 4.

Haertel, Benno.* Beiträge u. Erweiterungen zu verschiedenen Kapiteln der Harmonielehre nebst praktischen Übungen zur besond. Vorbereitung für die Modulation und den Choralsatz. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. V, 46 S. ℳ 1,20.

Heacox, Arthur E. Lessons in harmony, parts II, III and IV. Part II by Arthur E. Heacox . . . Parts III and IV by Friedrich J. Lehmann . . . Oberlin, O., A. G. Comings. — 8°. IV, 194 p.

[Zum Gebrauch für die Schüler des Oberlin Konservatoriums bestimmt.]

Heinze, Leopold. Theoretisch-praktische Musik- u. Harmonielehre nach pädagog. Grundsätzen. Für österr. Lehrerbildungsanstalten eingerichtet von Hub. Wondra. 3. Aufl. bearb. v. Hans Wagner. 2. Teil: Formenlehre, Organik, Musikgeschichte und Methodik des Gesangunterrichtes in der Volksschule. Breslau, Handel. — gr. 8°. IV, 164 S. mit 10 Abbildgn. ℳ 1,70.

Hennig, C. R. Musiktheoretisches Hilfsbuch für den elementaren theoretischen Unterricht. 2. Aufl. Leipzig (1906), C. Merseburger. — kl. 8°. 31 S. ℳ 0,40.

Hoffmann, Fr. L. W. Logik der Harmonie. Ein Harmoniesystem der Obertöne als ein Beitrag zur Musikpsychologie. Leipzig, Kahnt Nachf. — 8°. III, 35 S. ℳ 1.

Jadassohn, S. Leerboek van het eenvoudige, doubbele, drie- en viervoudige contrapunt, vrij bewerkt, volgens de vierde duitsche uitgaaf door Jacques Hartog. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. ℳ 3.

Jadassohn, S. Exercices et exemples pour l'étude du contrepoint. Traduit de l'allemand par Gustave Sandré. — Oefeningen en voorbeelden voor de studie van het contrapunt in verband mit zijn leerboek voor contrapunt door S. Jadassohn. Bewerkt door Jacques Hartog. Leipzig, ebenda. — 8°. VIII, 155 S. ℳ 2,50.

Juon, Paul. Praktische Harmonielehre. 2. Bd. Aufgabenbuch. (2. Aufl.) Berlin, Schlesinger'sche Buchh. — Lex. 8°. 54 S. ℳ 2.

Juon, Paul. 100 Aufgaben als Beitrag zum praktischen Studium des Contrapunktes zusammengestellt. Berlin, ebenda. — Lex. 8°. 8 autogr. Seiten. ℳ 1.

Kistler's, Cyrill, musik-theoret. Schriften. 3. Bd. Der doppelte Kontrapunkt, die Doppelfuge, die dreistimmige und zweistimmige Fuge. Heilbronn, C. F. Schmidt. — Lex. 8°. 64 S. ℳ 3.

Krause, Emil. 414 Aufgaben zum Studium der Harmonielehre u. akkordlichen Analyse. Op. 43. 6. verb. Aufl. Hamburg, Boysen. — Lex. 8°. 104 S. ℳ 3.

Krehl, Steph. Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). 1. Teil: Die reine Formenlehre. Neudruck. [Sammlung Göschen. Bd. 149.] Leipzig, Göschen. — kl. 8°. 135 S. Geb. ℳ 0,80.

Lavignac, A. Notions scolaires de musique. Livre de l'élève: Exposé des principes, questionnaire, devoirs à écrire en dehors du cours, exercices, solfège et chants avec parôles. Paris, Lemoine. — Kart. fr. 1,50.

Lavignac, A. [Dasselbe.] Livre du professeur: Solution des devoirs. Réponses au questionnaire. Dictées. Ebenda. — fr. 1.

Lichtwark, K. Praktische Harmonielehre für Lehranstalten u. zum Selbstunterricht. Leipzig, Kahnt Nachf. — 8°. VIII, 134 S. ℳ 3.

Lobe, Johann Christian. A new catechism of music on the plan of J. C. Lobe; ed. and comp. by Oscar Coon. Newly improved and upto-date ed. New York, C. Fischer. — 8°. VI, 137 p.

Loewengard, M. Aufgaben zur Harmonielehre im Anschluss an des Verf. Lehrbuch der Harmonie. Berlin, A. Stahl. — 8°. III, 34 S. ℳ 1.

Macpherson, Stewart.* Praktische Harmonielehre. Ein kurzgefasstes Lehrbuch (die Harmonisierung von Melodien mit umfassend) mit fortschreitenden Aufgaben. In's Deutsche übertragen v. Joh. Bernhoff. London (1904), Joseph Williams, Ltd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Lex. 8°. X, 159 S. ℳ 3,50.

Menchaca, Angel. Nuevo sistema téorico-gráfico de la música. Breve, claro, científico y preciso en la representacciòn del sonido, igual para todas las voces y todos los instrumentos. Nuevo teclado para Pianos, Armonios etc. La Plata (República Argentina) 1904, Taller de publicaciones. — kl. Fol. 146 p. con ejemplos de música en el texto y en el suplemento.

Merk, Gust. Allgemeine Musik- u. Harmonielehre. Ein Lehr- u. Lernbuch für Seminare, Präparanden- u. Musikanstalten, sowie zum Selbstunterricht. 5., verb. u. erweit. Aufl. Berlin-Groß-Lichterfelde. Ch. F. Vieweg. — 8°. IV, 318 S. Geb. ℳ 3,50.

Polak, A. J.* Die Harmonisierung indischer, türkischer u. japanischer Melodien. Neue Beiträge zur Lehre von den Tonempfindungen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Lex. 8°. IV, 108 S. ℳ 3,50.

Riemann, Hugo. Grundriss der Kompositionslehre (musikalische Formenlehre). I. (theoret.) Teil: Allgemeine Formenlehre. 3. verb. Aufl. II. (prakt.) Teil: Angewandte Formenlehre. 3. Aufl. (Max Hesse's illustr. Katechismen. 8. u. 9. Bd.) Leipzig, M. Hesse. — 8°. XII, 234 S. u. III, 203 S. Je ℳ 1,50.
[Beide in einen Leinwandband geb. ℳ 3,50.]

Rongetti, J. New Italian-American method of musical instruction for beginners. New York, Ettore de Stefane. — qu. 8°. 18 p. 25 c.

Rougnon, P. Le rythme et la mesure. Paris, Enoch. — fr. 6.

Schreyer, Johannes.* Harmonielehre. Völlig umgearbeitete Ausgabe der Schrift „Von Bach bis Wagner“. Dresden, Holze & Pahl. — gr. 8°. VII, 228 S. u. 13 S. in qu. gr. 8°. ℳ 5.

Schulz, F. A. Kleine Harmonielehre. Ein Handbüchlein für angehende Musiker. 4. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. — kl. 8°. VIII, 52 S. ℳ 0,45.

Sekles, Bernhard. Musikdiktat. Uebungsstoff in 30 Abschnitten. Mainz, Schott. — 8°. ℳ 1,50.

Shinn, Frederick G. A method of teaching harmony based upon ear-training. Part II. Chromatic harmony and exceptional progression. London, The Vincent music company. — kl. 8°. 313 p. 3 s.

Spierkel, E. Musique. Abrégé de théorie. Arlon (1904), imprim. G. Everling. — 12°. 30 p. fr. 0,60.

Süss, Wilhelm. Allgemeine Musiklehre und Chorschule. Ein „ABC-Buch“ für ernste u. strebsame Musikschüler. Op. 14. Darmstadt, Kühn. — gr. 8°. III, 63 S. mit Fig. ℳ 3.

Taund, E. von. 18 Unterrichtsbriefe über Harmonie-, Formen- u. Kompositionslehre. Hannover, Oertel. — Je ℳ 0,50.

Thauer, Hans. Poehlmann's Musiklehre. Neue Darstellung der Musiktheorie nach einzelnen Grundsätzen von Poehlmann's Gedächtnislehre ausgearbeitet. München. (Leipzig, Jordan & Co.) — gr. 8°. III, 57 S. ℳ 1,90.

Thomas, Fr.* Der Kuckucksruf bei Athanasius Kircher und die Höhe der Stimmung um 1650. [Sonderabdruck aus dem XLIX. Berichte des Vereins f. Naturkunde zu Cassel. Cassel 1905.] — 8°. 7 S.

Tutkowski, (?). Harmonielehre. [In russ. Sprache.] Kieff, L. Idzikowski. — 1 Rub.

Weinberger, Karl Frdr. Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre. Mit vielen Übungsbeispielen unter besond. Berücksicht. des praktischen Orgelspiels f. Lehrerbildungsanstalten bearb. 1. Abtlg.: Lehrstoff der Präparandenschulen. 3. verb. Aufl. München, Beck. — gr. 8°. XII, 234 S. Geb. ℳ 3,60.

Weingartner, Felix. Über das Dirigieren. 3., vollst. umgearb. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 61 S. ℳ 1,50.

Weitzmann, Karl Friedrich. Bowman's-Weitzman's manual of musical theory. A concise, comprehensive and practical text-book on the science of music, prepared and edited with the approval and permission of the author, Carl Friedrich Weitzman, by his pupil, E. M. Bowman... New York, W. A. Pond & co. — gr. 8°. X, 287 p. facsim.

White, R. T. Reading at sight. London, Curwen & Sons. — XI, 64 p. 1 s. 6 d.

Zambiasi, G. Un capitolo di acustica musicale. Pisa, Pieraccini.

[Estratto dal Nuovo cimento, serie V, vol IX, fascicolo di Aprile 1905.]

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang.

Kirchengesang, Kunst- und Schulgesang, Gehörbildung.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Aertnys, Jos. Cæremoniale solemnium functionum secundum liturgiam romanam, commodâ ratione digestum. Editio altera, aucta et emendata. Tournai, H. et L. Casterman. — kl. 4°. VI, 115 p. fr. 3,75.

Aertnys, Jos. Compendium liturgiæ sacræ juxta ritum romanum in missæ celebratione et officii recitatione. Editio quarta, aucta et pl. emendata. Tournai (1904), ebenda. — 8°. VIII, 156 p. fr. 1,80.

Albert, (?). Le „Motu Proprio" de Pie X (18 décembre 1903) et l'égalité. Toulouse (1904), imp. Saint-Cyprien. — kl. 8°. 35 p.

[Extrait des Voix franciscaines.]

Alt, F. Über Melodientaubheit u. musikal. Falschhören. Wien, Deuticke. — gr. 8°. 64 S. ℳ 2.

Analecta hymnica medii aevi. Hersg. von Clem. Blume u. Guido M. Dreves. XLVI u. XLVII. Leipzig, O. R. Reisland. — gr. 8°.

[XLVI. Dictamina, pia. Reimgebete u. Leselieder des Mittelalters. 7. Folge. Aus Handschriften u. Wiegendrucken hrsg. v. G. M. Dreves. 385 S. ℳ 12.
XLVII. Tropi graduales. Tropen des Missale im Mittelalter. I. Tropen zum Ordinarium Missae. Aus handschriftl. Quellen hrsg. v. Clem. Blume u. Henry Marriott Bannister. 424 S. ℳ 13.]

Archer, Harry G., and Rev. Luther D. Reed. Evangelical Lutheran church in North Amerika. Liturgy and ritual. Season vespers, containing the full text of the vesper service, with a hymn of invocation, the authentic music of the responses and of the proper antiphons, psalms and canticles for every season of the church year, and the authentic music of the litany and the suffrages, with accompanying harmonies for organ. Philadelphia, General council publication house. — 8°. 134 p. 50 c.

Au, Peter v. der. Neueste Gesanglehre. Theoret.-prakt. Anleitg. zur Erteilg. eines rationellen Schul-Gesangunterrichts auf wissenschaftl. festgelegter Basis. Ein „neuer Weg" zur gründl. Einübg. u. method. Behandlg. unserer deutschen Volkslieder: an Hand e. fortgesetzten systemat. Entwickelg. u. e. selbständ. vollbewussten Erarbeitg. des ihnen zugrunde lieg. Töne-Materials, (im Anschluß u. mit Hilfe des „Notenbildes" u. der seinem Inhalt angepassten „Vorübungen"), ohne direkte Darbietg. durch Vorsingen oder Benutzg. e. Instruments. 2. Heft. Vollständig ausgeführter

Unterrichts-Lehrgang für die Lehrer an Mittelklassen, als Grundlage f. die „Gesangs-Übungen" im (4.), 5. u. 6. Schulj. Giessen, E. Roth. — gr. 8°. VI, 185 S. ℳ 2,40.

Baratta, Carlo M. Canto gregoriano. Fasc. VI. Canti sacri più usati negli esercizî spirituali. Parma, Fiaccadori. — 8°. 16 p. 20 c.

Baratta, Carlo M. Musica liturgica e musica religiosa. Parma, Fiaccadori. — 8°. 26 p. 50 c.

Barth, Ernst. Zur Lehre vom Tonansatz auf Grund physiologischer und anatom. Untersuchungen. Nach e. Vortrage. [Aus: „Archiv f. Laryngologie".] Berlin (1904), A. Hirschwald. — Lex. 8°. 23 S. ℳ 2.

Barth, E. Die neuropathischen Störungen der Atmung. [Aus: „Senator-Festschrift".] Ebenda (1904). — gr. 8°. VI, 60 S. ℳ 1,60.

Bas, Giulio. Über die Ausführung der gregorianischen Gesänge. Düsseldorf (1906), Schwann. — kl. 8. 43 S. ℳ 0,60.

Battke, Max. Die Erziehung des Tonsinnes. 304 Übungen f. Ohr, Auge u. Gedächtnis. Für den Gebrauch in Konservatorien, Schulen und Chören, sowie zum Privat- u. Selbstunterricht. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. — gr. 8°. 194 S. mit Fig. ℳ 3.

Birkle, Suitbert. Der Choral, das Ideal der kathol. Kirchenmusik. Graz (1906), Styria. — 8°. XII, 328 S. ℳ 2,50.

Bogaerts, Giac. S. Alfonso M. de' Liguori musicista e la riforma del canto sacro s. Abschnitt V unter Liguori.

Böhme-Köhler, A. Lautbildung beim Singen und Sprechen. Ein Leitfaden zum Unterricht in Schulen und für Privatgebrauch. 3. bedeut. erweit. Aufl. mit 61 Abbildgn. im Text. Leipzig, Brandstetter. — Lex. 8°. VII, 126 S. Kart. ℳ 4,50.

Breare, W. H. Vocalism: its structure and culture from an English standpoint. London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co. — 141 p. 6 s.

Breare, W. H. Elocution: its first principles. Ebenda. — 117 p. 3 s. 6 d.

Bridges, Robert and H. Ellis Wooldridge. The Yattendon hymnal. Oxford, Blackwell. London, Simpkin. — 4°. 7 s. 6 d.

Browne, L. and E. Behnke. Voice, song and speech. Practical guide for singers, speakers, &c. 16 th. edit. London, Low. — 8°. 264 p. 5 s.

Brun, (abbé). Manuel de chant grégorien. Paris, Scola cantorum. — fr. 1.

Church of England. Book of common prayer. The book of common prayer, and administration of the sacraments, and other rites and ceremonies of the church, according to the use of the Church of England; together with the Psalter or Psalms of David, pointed as they are to be sung or said in churches; and the form and manner of making, ordaining, and consecrating of bishops, priests, and deacons. New York, Dunne. — 8°. $ 39,50.

Clop de Sorinieres, Fr. Eusebio. Arte breve do canto litúrgico, offerecida a .... D. José. III Cardeal Patriarcha de Lisboa. Tournai, Desclée, Lefebvre & Cie.

[Angezeigt u. besprochen in: Revista musical catalana II, 246.]

Conti, Marcellino. L'inno dell' Immacolata (ossia il Magnificat) commentato nell' anno suo giubilare. Recco (1904), tip. Nicolosio. — 16°. 146 p.

[Coppin et Stimart.] Sacræ liturgiæ compendium, ... opera F.-X. Coppin .... et L. Stimart, ... recognitum novissimæ rubricarum reformationi et recentissimis S. R. C. decretis accommodatum novoque ordine digestum. Editio tertia. Tournai, H. et L. Casterman. — 8°. XIX, 647 p. fr. 7.

Coremans, J. E. Het katholiek oksaal. Eerste deel: Het „Motu proprio" van Z. H. Pius X van 22 November 1903. Mechelen, drukkerij H. Dierickx-Beke zonen. — 8°. 299 p., portr. fr. 3.

Costamagna, Giac. Il servizio di chiesa: istruzioni pratiche circa le sacre funzioni ed i preparativi, il canto ecclesiastico e le preghiere per le persone dedicate al servizio divino in generale e per le figlie di Maria Ausiliatrice in particolare. Seconda ediz. riv. ed ampl. Torino, tip. Salesiana. — 16°. 239 p.

Couwenbergh, H. V. Traité élémentaire de l'exécution et de l'harmonisation du plain-chant à l'usage des maîtres de chapelle, organistes et chantres. Lierre, J. van In et Cie. — gr. 8°. 93 p. fr. 3.

[Dasselbe Werk erschien ebendort auch in flamändischer Sprache.]

Davies, David Ffrangcon. The singing of the future . . . With a preface by Sir Edward Elgar . . . London and New York, J. Lane. — 8°. XXIII, 269 p. 7 s. 6 d.

Dehareng, Th. La musique à l'école primaire en trois parties basées sur les matières et l'esprit du programme du gouvernement. Théorie, intonation, vocalisation, chants avec paroles, canons, mouvements, nuances. Ire et IIIme partie. Liége, Dessain. — 12°. 36 p. fr. 0,60 und 12°. 95 p. fr. 1,50.

Denis, P., abbé. Lettre au R. P. dom Pothier, fondateur et président de la commission romaine de chant liturgique. Les Lucs-sur-Boulogne (Vendée), l'auteur. — 8°. 23 p.

Duclos, Ad. Sa Sainteté Pie X et la musique religieuse s. Abschnitt V unter Pius X.

Duclos, Ad. Introduction à l'exécution du chant grégorien d'après les principes des benédictins de Solesmes. Tournai (1904), Desclée, Lefebvre et Cie. — 8°. 79 p. fr. 1,25.

Dunster, Mary E. Gordon-. A standard course of study in vocal music for the schools of the Philippine Islands. New York (1904), Silver, Burdett & Co. — 12°. 24 p. 25 c.

Dupoux, J. Les chants de la messe. Paris, Bureau de l'édition de la Scola. — 125 S.

Echegoyen, Teodoro A. Breve método de canto gregoriano, compuesto con arreglo á las prescripciones de S. S. Pio X y á las últimas ediciones de los P. Benedictinos. Tarragona, Tipografia Tarraconense.

Edicto y reglamentos sobre música sagrada, promulgados por los Rmos. Prelados de la provincia eclesiástica de Valladolid. Valladolid, Tip. y casa editorial Cuesta. — 4°. 110 p.

Eitz, Carl.* Das Tonwortsystem und sein Verhältnis zu den in der Musik bestehenden drei Stimmungsarten, nämlich der reinen Quintenstimmung, der temperierten und der natürlich-reinen Stimmung. Mit 3 Tafeln: I. u. II. Tonwortsystem, III. Bosanquetklaviatur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — kl. 8°. 17 S. ℳ 0,80.
[Deutsch und englisch.]

Ergo, Emil. Algemeen practisch en theoretisch leerboek voor het muziekklezen „à prima vista". Systematische oefeningen voor toontreffen. Ten gebruike van alle muziekinstituten, als ook voor het zingen „naar noten" op de lagere scholen. Amsterdam, Alsbach en Co. — 8°. f. 0,75.

Eroschenko, N. Methodik und Theorie des Gesanges. Handbuch für angehende Gesanglehrer. [In russ. Sprache.] Moskau, Jurgenson. — 80 Kop.

Erven Dorens, C. P. M. van. Het vraagstuk van den Gregoriaanschen zang in 1905. Haarlem, H. Coebergh. — kl. 8°. 61 p. f. 0,50.

Falise, *abbé.* Cérémonial romain et cours abrégé de liturgie pratique, comprenant l'explication du missel, du bréviaire et du rituel, à l'usage des églises qui suivent le rite romain. 10e édition, revue et corrigée. Paris, Roger et Chernoviz. — 8°. XVI, 628 p.

Finn, William Joseph, and **G. H. Wells,** and **Fr. Jos. O'Brien.** Manual of church music . . . with preface by the Rev. H. T. Henry . . . and introduction by His Excellency, the apostolic delegate to the United States. Philadelphia, Pa., The Dolphin press. — gr. 8°. XV, 150 p.

Flatau, Thdr. S. Die funktionelle Stimmschwäche (Phonasthenie) der Sänger, Sprecher u. Kommandorufer. Charlottenburg (1906), Bürkner. — 8°. III, 124 S. ℳ 3.

Fleury, A. La restauration grégorienne s. Abschnitt III.

Frola, (?). Manuale di canto gregoriano. 4a ediz. riveduta e corretta. Roma, Desclée, Lefebvre e C. — 8°. 75 p. L. 1,20.

Gastoué. Traité de plain-chant. Paris, Édition mutuelle. — fr. 8.

Gousseau, W. Essai d'accompagnement du chant grégorien. Paris (1904), Dupré.
[cf. die Kritik in: Rivista music. ital. 1905. S. 668.]

Grunewald, Camillo. Manuale cantionum clericalium. Hilfsbuch für Lehrende und Lernende an kirchl. Seminarien u. Pädagogien sowie für römisch-kathol. Priester u. Chorregenten. Graz, Styria. — Lex. 8°. XI, 119 S. ℳ 2,50.

Hacke, Heinr.* Lerne singen! Volkstümliche Sprech- und Singlehre zum Selbstunterricht. Mit zahlr. Abbildgn. u. Notenbeispielen. 2 Bde. Berlin, München [etc.], Lorelei-Verlag. — 4°. 384 u. 383 S. Geb. ℳ 50.
[Auch in 16 Briefen zu ℳ 3.]

Hampp, Philipp. Der Gesangunterricht in der Volksschule. 2., veränd. Aufl. München, R. Oldenbourg. — gr. 8°. 72 S. ℳ 1.

Hermann, Karl G. Anleitung zur Heilung von Stimmstörungen, die durch unrichtiges Sprechen oder Singen verursacht sind. Frankfurt a. M. (1906), Kesselring. — 8°. XV, 151 S. ℳ 2,50.

Heussner, Alfr. Aufgabe und Stellung des Chorgesangs im evangel. Hauptgottesdienst. Referat. Kassel, F. Lometsch. — 8°. 16 S. ℳ 0,30.

Heywood, J. Music in churches and the part of the laity therein, past-present-future. A comment on the report of the Worcester Diocesan Church Music Committee, delivered wholly or in part, at various centres in the dioceses of Worcester and Birmingham. London, Simpkin. — 8°. 6 d.

Houdard, G. La cantilène romaine s. Abschnitt III.

Jacobi, Jac. Das natürliche Sprechen und Singen und die Pflege der einheitlichen Aussprache des Hochdeutschen in der Schule. 2 Vorträge. 2. Aufl. Düsseldorf, Schwann. — 8°. 52 S. mit Abbildgn. ℳ 0,80.

Jadassohn, S. A practical course in ear training or a guide for acquiring relative and absolute pitch. For use in all schools of music, for private teachers, and for self-instruction. Transl. from the German by Le Roy B. Campbell. 2. ed. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VII, 78 S. ℳ 2.

Krause, Thdr. Deutsche Singeschule in Wandtafeln, angepasst dem Lehrplan der Berliner Gemeindeschule. (36 Taf.) Nebst: Begleitschrift als Handreichg. f. den Lehrer. Berlin, Weidmann. — 71,5 × 101,5 cm und 8°. ℳ 30,50.

Krünitz, Hans. Wegweiser künstlerischer Tonbildung. Ein Ratgeber für Gesangsstudierende, fertige Gesangskünstler, Gesanglehrer und Sangesfreunde. Berlin, Zechlin. — kl. 8°. Geb. ℳ 3.

Kühne, Bonif. Gesanglehre f. schweizerische Volksschulen. 1. Heft: 6., umgearb. Aufl. und 2. Heft: 7., umgearb. Aufl. Zürich, O. Füssli. — kl. 8°. VI, 114 S., kart. ℳ 0,60 und VII, 264 S., kart. ℳ 1.

Kyriale romanum sive ordinarium missae secundum editionem typicam Vaticanam a ss. PP. Pio X emendatam. Regensburg, Coppenrath. — 8°. II, 126 S. u. 4 S. Begleitworte. Geb. ℳ 1.

Kyriale* seu ordinarium missae juxta editionem vaticanam a SS. PP. Pio X evulgatam. Cum approbatione s. rituum congr. et ordinariatus Ratisbonensis. Regensburg, Pustet. — 8°. VIII, 86 S. ℳ 0,60.

Kyriale seu ordinarium missae juxta Vaticanam editionem. Paris, Société d'éditions du chant grégorien. — 8°. 75 c.

Kyriale seu ordinarium missarum cum cantu gregoriano. Tournai-Rome (1904), Desclée, Lefebvre et Cie. — 8°. XVIII, 62+8 p. fr. 1,25.
[Editio Solesmensis.]

Kyriale sive ordinarium missae conforme editioni Vaticanae a ss. d. n. Pio PP. X evulgatae. Ed. Schwann A. Düsseldorf, L. Schwann. — 8°. III, 123 S. ℳ 0,60.

Kyriale sive ordinarium missae cum cantu Gregoriano editionis Vaticanae. Graz (1906), Styria. — gr. 8°. IV, 79 S. ℳ 0,60.
[Ebenda erschien (mit der Jahreszahl 1906) eine Taschenausgabe davon in qu. 16°. VI, 168 S. Kart. ℳ 0,50.]

Lamperti, G. B.* Die Technik des Belcanto, unter Mitwirkg. v. Max Heidrich. Berlin, Stahl. — Lex. 8°. 38 S. mit Bildnis u. 2 Abbildungen. ℳ 3.

Lankow, Anna. Die Wissenschaft des Kunstgesanges. Mit praktischem Übungsmaterial von Anna Lankow und Manuel Garcia. 4., f. Deutschland umgearb. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 4°. 32 u. 52 S. ℳ 8.

Linewa, E. Das musikalische ABC für Arbeiter-Abend-Chorklassen. Lief. 1. [In russ. Sprache.] Moscau, Jurgenson. — Je 10 Kop.

Linnarz, Rob. Methodik des Gesangsunterrichts. (Methodik des Volks- und Mittelschulunterrichts. Unter Mitwirkung von E. Friedrich hrsg. von H. Gehrig.) Leipzig (1904), Teubner. — gr. 8°. IV, 84 S. ℳ 1.

Löbmann, Hugo. Sprechton und Lautbildung. Leipzig, Dürr'sche Buchh. — gr. 8°. 40 S. ℳ 0,60.

Lo Re, Giacomo. Guida agli addetti al coro per lo studio del gregoriano nelle edizioni di canto genuino tradizionale: breve guida. Roma, Desclée, Lefebvre e C. — 16°. L. 0,75.

Magistretti, Marc. Monumenta veteris liturgiae Ambrosianae. Vol. II et III. Manuale Ambrosianum. Ex codice saec. XI olim in usum canonicae Vallis Travaliae in duas partes distinctum. Mailand (1904'05), Hoepli. — Lex. 8°. 202 u. 503 p. L. 40.

Magrini, G. Arte e tecnica del canto. Milano, Hoepli. — 16°. VI, 160 p. L. 2.
[Manuali Hoepli.]

Manassero, Bartholom. Manuale ecclesiasticum seu epitome ex decretis authenticis sacrae rituum congregationis de ipsius consensu selecta ordine alphabetico disposita. Editio II plurimis aucta additionibus mendisque expoliata. Taurini (1904), off. typ. puerorum artificum. — 8°. 334 p. L. 3,50.

Marage, M. Théorie élémentaire de l'audition. Tours, impr. Deslis frères. — 8°. 11 p. avec fig.
[Extrait du Bulletin des séances de la Société française de physique.]

Mathias, Fr. X.* Die Choralbegleitung. Regensburg, Pustet. — 8°. 52 S. ℳ 0,60.

Mayan, J.-M. Le chant et la voix; la prosodie lyrique. Paris, Dupont.
[cf. La Revue musicale 1905, S. 89.]

McAll, Reginald Ley. Church singing, how to improve it; practical hints. New York, The Seabury society. — 8°. 41 + 7 p. 25 c.

Meissner, J. Vorschläge zur Erlernung des Singens nach Noten. (Keine Gesangsschule.) Meissner's Notensänger. Begleitwort zum Notensänger mit klingender Notenklaviatur. Leipzig und Zürich, Gebr. Hug & Co. — 8°. 32 S. Gratis.

Menzel, Max Leop. Notensingen f. Volksschulen u. höhere Lehranstalten. Ausgabe für Lehrer. Meissen, Schlimpert. — 8°. 24 S. ℳ 0,60.
[Von demselben Werke erschien ebenda eine Ausgabe f. Schüler. 2 Hefte. Je 24 S. u. je ℳ 0,20.]

Meyerheim, Mme J. L'art du chant technique selon les traditions italiennes et le bon sens. Vingt-deux causeries. Paris, Costallat et Ce. — 16°. XXIII, 65 p. fr. 5.

Missale romanum in quo antiqui ritus Lugdunenses servantur, apostolicae Sedis auctoritate recognitum et probatum. Tours, imp. Mame. — gr. 4°. LI, 915 p. avec plain-chant.

Nasoni, Ang. Del carattere distintivo della musica ecclesiastica. Edizione seconda riv. e miglior. Milano, stab. pont. d'Arti grafiche sacre A. Bertarelli e C. — 16°. 124 p. 50 c.

Niedermeyer, Louis and **Joseph d'Ortigue.** Gregorian accompaniment; a theoretical and practical treatise upon the accompaniment of plainsong ... with an appendix containing: I. The various tones for the Psalms and Canticles, and for the Gloria Patri at the Introit; harmonized by L. Niedermeyer. II. Plainsong melodies in the eight modes, with examples of transposition, harmonized according to the principles of this treatise by Eugène Gigout ... Rev. and tr. into English by Wallace Goodrich. New York, Chicago [etc.], Novello, Ewer & Co. — gr. 8°. III + XII, 96 p. $ 1,50.

Oberländer, Hans. Organ-Übungen für dramatisch. Unterricht. München, Bassermann. — gr. 8°. 23 S. ℳ 0,60.

Olmeda, D. F. Pio X y el canto Romano s. Abschnitt V unter Pius X.

Ordo divini officii recitandi sacrique peragendi juxta ritum breviarii et missalis s. romanae ecclesiae ad usum dioecesis Argentinensis pro a. MCMV, pascha occurrente die XXIII aprilis, ... A. Fritzen, episcopi Argentinensis .... jussu et auctoritate editus. Strassburg, F. X. le Roux & Co. — kl. 8°. 152 u. 124 S. ℳ 1.

Parisi, Fr. Pa. Il magnificat, canto trionfale di Maria pel suo immacolato concepimento: note e commento. Palermo (1904), tip. Pontificia. — 8°. 148 p. L. 1.

Pease, F. H. and **W. M. Lawrence.** The choral instruction course for high schools, normal schools, and singing societies. (The Rand-McNally music books.) New York (1904), Rand, McNally & Co. — 8°. 150 p. 45 c.

Peguet, Pierre. La vérité sur nos livres de chant liturgique. L'édition vaticane. Annecy, Abry. — 8°. 55 p.

Piber, Jos. Schule des Treffsingens (Quintenraum-Methode). Ein kurzer, einfacher Weg zur Erlerng. d. Singens nach Noten (Treffsingen), zum Gebrauche an Volks- u. Bürgerschulen, Gesangsschulen, sowie überhaupt f. den Elementar-Gesangsunterricht verf. 2. nach der neuen Rechtschreibung hergestellte, sonst unveränd. Aufl. Wien, Manz. — 8°. IV, 72 S. Kart. ℳ 0,58!

Powell, Alma Webster. ... Advanced school of vocal art, with extracts from the works of Eugenio Pirani ... Brooklyn, N. Y., The Powell and Pirani musical institute. — 4°. 87 p.

Prières et cérémonies de la consécration ou dédicace d'une église selon le pontifical romain. Texte latin-français avec chant grégorien. Tournai (1904), Desclée, Lefebvre et Cie. — 12°. VI, 215 p. grav. fr. 1,25.
[Édition de Solesmes.]

Prinz, E. Singen nach Noten. Ein Beitrag zur Methodik d. Gesangunterrichts. Berlin, Gerdes & Hödel. — 8°. 22 S. ℳ 0,60.

Protopopoff, S. W. Das Kunst-Element in dem orthodoxen Kirchengesang. [In russ. Sprache.] 2. Aufl. St. Petersburg, Pirschkoff. — 8°. 98 S. 80 Kop.

Psalmi in notis pro officiis hebdomadæ sanctæ in recentioris musicæ notulas translati. Tournai (1904), Desclée, Lefebvre et Cie. — 12°. 120 p. fr. 0,75.
[Editio Solesmensis.]

Que es canto gregoriano? por un Padre Benedictino del monasterio de Silos (España-Burgos). Barcelona, Gustavo Gili. — gr. 8°. 156 p.

Ravegnani, Ettore. Metodo compilato di canto gregoriano. 3a edizione riveduta e corretta. Roma, Desclée, Lefebvre e C. — 16°. 192 p. L. 1,50.

Ravelet, A. Quelques pensées sur l'art du chant. Paris, Ve Poussielgue. — 16°. 23 p. fr. 1.

Rituale Armenorum, being the administration of the sacraments and breviary rites of the Armenian church, together with the Greek rites of baptism and epiphany. Edited, from the oldest Mss., by F. C. Conybeare; and the east Syrian epiphany rites, transl. by A. J. Maclean. Oxford, University Press. — 8°. 572 p. 21 s.

Rituale romanum Pauli V, Pont. Max. jussu editum et a Benedicto XIV auctum et castigatum cui novissima accedit benedictionum et instructionum appendix. Edizione col canto tradizionale dei Benedettini di Solesmes. Roma, Desclée, Lefebvre e C. — 32°. 750 p. L. 2.

Ritus consecrationis ecclesiæ juxta pontificale romanum cum cantu gregoriano. Tournai (1904), Desclée, Lefebvre et Cie. — 12°. 112 + 8 p. fr. 0,75.
[Editio Solesmensis.]

Roller, Joh. Em. Chorgesangschule. Zunächst f. Lehrer- u. Lehrerinnenbildungsanstalten verf. u. hrsg. 3. Aufl. Inhaltlich unveränd. Abdr. der 2. Aufl. Wien, Manz. — gr. 8°. 100 S. ℳ 1.

Rué y Miguel Rubió. Canto gregoriano. Cooperación a la Edición Vaticana de los Libros de canto litúrgico. Gerona, tip. de Masó. — 4°. 74 p.

Russell, L. Arthur. English diction for singers and speakers. (Music students' lib.) Boston, O. Ditson Co. — 8°. 6 + 81 p. $ 1.

Ruta, F. P. Metodo pratico-teorico di canto corale per le scuole normali. Aversa, presso l'Autore.
[Angezeigt u. besprochen in: Rivista musicale ital. 1905. S. 225.]

Schipke, Max. Gesanglehre nach den Bestimmungen des Grundlehrplanes der Berliner Gemeindeschule. 7 Hefte. Berlin, M. Schnetter. — 8°. ℳ 0,80.
Je 16 S. (Heft 6: 32 Seiten) je 10 ₰. Heft 6: ℳ 0,20.

Shakespeare, William. The art of singing; based on the principles of the old Italian singing-masters, and dealing with breath-control, production of the voice and registers, together with exercises ... New and rev. ed. 3 pts. Boston, O. Ditson company. — gr. 8°. il., por. Je $ 1.

Shinn, G. A method of teaching harmony s. vorigen Abschnitt.

Stubbs, G. Edward. How to sing the choral service. New edition. London, Novello. — 8°. 110 p. 4 s.

Süss, Wilhelm. Op. 14. Allgemeine Musiklehre u. Chorschule s. vorigen Abschnitt.

Tebaldini, Giov. La musica sacra nella storia e nella liturgia s. Abschnitt III.

Tofte, H. Den belgish-finske Sangmetode. [Dän. Text.] Kopenhagen, V. Pio. — 20 S.

Ulrich, Bernh. Ein harmonischer Stimmbildner. Erster, krit. Teil der Beiträge zur Lehre des „Stauprincips". Strassburg (1906), Bongard. — 8°. 39 S. ℳ 1.

Velghe, A. Cérémonial selon le rit romain; 1re série: Cérémonies ordinaires; cérémoniaires; chœur. Paris (1904), Lethielleux. — 32°. 168 p.

Wagenmann, J. H.* Moderne Gesanglehrer. I. Lilli Lehmanns Geheimnis d. Stimmbänder. Berlin, Räde. — 8°. 98 S. ℳ 3.

Wagenmann, J. H. Ein automatischer Stimmbildner u. die Öffentlichkeit. Berlin, Räde. — ℳ 1.

Wagner, Peter.* Ueber traditionellen Choral und traditionellen Choralvortrag. Abhandlungen, dem internat. gregorian. Congress zu Strassburg 16.—19. VIII. 1905 dargeboten. Strassburg, Le Roux. — 8°. 47 S. ℳ 0,60.

Widmann, Bened. Volksliederschule. Vereinfachte rationelle Methode f. den Schul-Gesangunterricht. I. u. II. Heft. Neu bearbeit. von Heinr. Herborn. Leipzig, C. Merseburger. — 8°.

[I. 3. u. 4. Schuljahr. 8. Aufl. 40 S. ℳ 0,16. — II. 5. u. 6. Schuljahr. 7. Aufl. 48 S. ℳ 0,24.]

Wieser, L. Die drei Töne c, d, e als Wurzel des Tonal-Systems. Ein methodisch geordnetes Handbuch beim Unterrichte für die Kleinen. 5. u. 6. (Schluss-)Heft. Wien, Kulm. — Lex 8°. Je ℳ 1,25.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Abele, H. Violin and its story, or history and construction of violin. Transl. and adapted from German by Geoffrey Alwyn. (Strad Lib.) London, Strad. — 8°. 130 p. il. 2 s. 6 d.

Amatus, J. L'art d'accorder et de réparer les pianos, méthode facile et basée sur les derniers systèmes, permettant d'accorder les pianos sans connaître la musique. Paris, Rouhier. — fr. 3.

Anomerc, T. S. Das Fundament des Geigenspiels. Ein Beitrag zu jeder Violinschule. Montabaur (1904), (W. Kalb). — kl. 8°. 56 S. ℳ 0,50.

Audsley, G. Ashdown. The art of organbuilding: a comprehensive historical, theoretical, esthetical and practical treatise on the tonal appointment and mechanical construction of concert-room, church and chamber organs. New York, Dodd, Mead & Co. 2 v. — 8°. $ 15.

Berlioz, Hector.* Instrumentationslehre. Ergänzt u. revidiert von Richard Strauss. 2 Teile. Leipzig, C. F. Peters. — 4°. VIII, 451 S. ℳ 24.

[Edition Peters No. 3120.]

Bischoff, J. Chr. Anleitung zur Komposition für Glockengeläute und Prüfung derselben. Wyl, Gegenbauer. (Regensburg, Pustet.) — 36 S. fr. 1.

Breithaupt, Rudolf M. Die natürliche Klaviertechnik. Die freie, rhythmisch-natürl. Bewegung (Automatik) des gesamten Spielorganismus (Schulter, Arme, Hände, Finger) als Grundlage d. „klavieristischen" Technik. Mit zahlr. Abbildgn., photogr. Aufnahmen, graph. Darstellgn. u. Notenbeispielen. 2., umgearb. u. stark verm. Aufl. Leipzig, Kahnt Nachf. — gr. 8°. XII, 447 S. Geb. ℳ 6.

Buck, Dudley. Illustrations in choir accompaniment, with hints in registration. A hand-book (provided with marginal notes for reference) for the use of organ students, organists, and those interested in church music. New York, G. Schirmer. — Lex. 8°. 3 + 177 p.

Burrowes, John Freckleton. Burrowes' piano primer, containing the rudiments of music adapted for either private tuition or teaching in classes, together with a guide to practice. Rev. and cor. ed.,

with important additions and a pronouncing dictionary, by Frederic Field Bullard. [The music students library.] Boston, O. Ditson company. — 8°. IX, 86 p. 50 c.

Caland, Elisabeth.* Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel. Physiologisch-anatom. Betrachtungen. Stuttgart, Ebner'sche Musikalienhandlung. — gr. 8°. 63 S. mit 31 Taf. ℳ 3.

Casson, T. Lecture on pedal organ s. Abschnitt III.

Corder, F. The orchestra and how to write for it. New edition. London (1904), Curwen. — 4°. 117 p. 7 s. 6 d.

Degering, Herm. Die Orgel, ihre Erfindung und ihre Geschichte s. Abschnitt III.

Demeny, G. Physiologie des professions. Le violiniste (art; mécanisme; hygiène). Paris, Maloine. — 16°. 142 p. avec 52 fig.

Dureau, Th. Cours théorique et pratique d'instrumentation et d'orchestration, à l'usage des sociétés musicales (harmonies et fanfares). 2 Vols. Paris, Leduc. — Je fr. 8 u. fr. 7.

Faust, Oliver Cromwell. A treatise on the construction, repairing and tuning of the organ, including also the reed organ, the orchestrelle and the piano-player . . . [Boston], Printed for the author. — 8°. 3 + 225 p. diagrs.

Flood, Wm. H. Grattan. The history of the harp s. Geschichte der Musik.

Franz, Oscar. Transpositionslehre für alle Instrumente. 2. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. — kl. 8°. III, 100 S. ℳ 1,20.

Gandolfi, Ricc. Appunti intorno agli strumenti ad arco, compilati ad uso delle scuole del r. istituto musicale di Firenze. Nuova edizione. Firenze, tip. Galletti e Cocci. — 8°. 71 p. L. 1.

Grosse, P. Grifftabelle für Klarinette mit ausführlichen Erläuterungen der einzelnen Griffe, nebst beigefügten Notenbeispielen sowie mit einer Anleitung zur Anfertigung des Klarinettenblattes. Ein Supplement zu jeder Klarinettenschule. Neue Aufl. Leipzig, C. Merseburger. — Lex. 8°. 18 S. ℳ 90. — Grifftabelle allein ℳ 0,45.

Hasluck, Paul N. Pianos: their construction, tuning, and repair. London, Cassell & Co. — 12°. 160 p. il. 1 s.

Hecht, Gustav. Merkbüchlein f. angehende evangel. Organisten. Praktische Fingerzeige zur würdigen Ausübung des Amtes für alle, die sich auf den Organistenberuf vorbereiten. Berlin-Gr.-Lichterfelde, Vieweg. — kl. 8°. 32 S. ℳ 0,50.

Henley, W. Violin, solo playing, soloists and solos. (Strad Library.) London, Strad office. — 8°. 110 p. 2 s. 6 d.

Hildebrand, Otto. Das Pianino, sein Bau und seine Behandlung. Ein Vademekum für Klavierbesitzer. [Mager's Bibliothek der Praxis. 6. Bd.] Donauwörth, E. Mager. — kl. 8°. 52 S. mit 9 Illustr. ℳ 0,40.

Jussy, Barbier. Éducation et exécution musicales. Paris, Hébert.

[Angezeigt und besprochen in: Le Ménestrel 1905. S. 352.]

Karg-Elert, Sigfrid. Das moderne Kunstharmonium. Eine Plauderei. Berlin, Simon. — 8°. Gratis.

Karg-Elert, S. Register-Tabelle für das einfache Expressions-Harmonium (Druckluft-System) u. für das Kunstharmonium mit doppelter bezw. geteilter Expression zusammengestellt. Berlin, ebenda. — Gratis.

Kling, Henri. . . . Prof. H. Kling's modern orchestration and instrumentation; or, The art of instrumentation; containing detailed descriptions of the character and peculiarities of all instruments and their practical employment . . . rev. and enl. by the author and tr. from the original German ed. by Gustav Saenger. [Rev. and enl. English ed.] New York, C. Fischer. — gr. 8°. VI, 346 p. $ 3,50.

Köhler, Louis. Der Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Ratschläge für Klavierpädagogen. 6., neu durchgearb. Aufl. v. Rich. Hofmann. [Weber's illustr. Katechismen. Bd. 187.] Leipzig, J. J. Weber. — kl. 8°. XIII, 348 S. Geb. ℳ 4.

Körner, Robert. Zur Geschichte der Glockengiesser in Hamburg s. Abschnitt III.

Křižek, A. Hand-Kultur für Klavier, Streichinstrumente für jede Handkunst. 100 psycho-physiolog. Übgn. zur vollständ. Erlangg. e. auf anatom. Basis ausgebildeten Hand zu manueller Kunstfertigkeit. Leipzig, (F. Hofmeister). — 8°. 63 S. m. Abbild. ℳ 1.

Kühnlein, Max. Die Kirchenglocken von Gross-Berlin u. seiner Umgegend. Berlin (N.W. 7), Ernst Reiter. — Lex. 8°. 55 S. mit Abbildungen. ℳ 1,60.
[Nur direkt zu beziehen.]

Kullak, Adolph.* Die Ästhetik des Klavierspiels. 4., umgearb. u. reich verm. Aufl., hrsg. v. Walter Niemann. Leipzig, Kahnt Nachf. — 8°. XVI, 380 S. ℳ 5.

Löwenthal, Louis. Der Resonator Violin-Stimm-Balken für Streichinstrumente.
[Ohne Ort und Verleger angezeigt in: Die Musik, V. 3, S. 223.]

Lütgendorff, W. L. Freiherr v. Die Geigen- u. Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Nachtrag s. Abschnitt I.

Matthay, Tobias. The first principles of pianoforte playing; being an extract from the author's "The act of touch", designed for school use and including two new chapters, Directions for learners and Advice to teachers... London, New York [etc.] Longmans, Green, and co. — gr. 8°. VIII, 128 p., illus.

Milé, R. A. Das deutsch-amerikanische Harmonium, sein Bau, seine Behandlung. Für Harmoniumspieler leicht fasslich dargestellt. Hamburg, Festenberg-Pakisch & Co. — kl. 8°. 20 S. ℳ 0,30.

Müller, A. Unsere Posaunenchöre. Referat. Dresden, Verbandsbchh. — 8°. 16 S. ℳ 0,15.

Perkins, C. W. A short account of the organ in the Town Hall, Birmingham. Birmingham, Cornish Brothers, Ltd. — 37 p. il. 2 s.

Polman, Theodor H. Grondregels bij het pianospel. Amsterdam, Julius Rothenanger. — gr. 4°. 19 S. f. 0,30.

Priedöhl, Alfred. Wie erzielt man grossen Ton und ausdrucksvolles Spiel? Ein Beitrag zur Kunst des Violinspiels. Stettin, Verlag des „Mozart-Haus". — 8°. ℳ 1.

Prout, Ebenezer.* Das Orchester. Band I. Technik der Instrumente. Ins Deutsche übertr. v. Otto Nikitits. London, Augener. — gr. 8°. XV, 365 S. ℳ 5.
[Edition Augener, No. 10129.]

Ragster, Olga. Chats on violins. (Music lovers' lib.) London, T. W. Laurie. — 8°. 230 p. il. 3 s. 6 d.

Ritter, Hermann.* Allgemeines über Streichinstrumente sowie Ideen über ein neues Streichquartett: Sopranzeige (Violine), Altgeige (Viola alta), Tenorgeige (Viola tenore), Bassgeige (Viola bassa oder Violoncello) nach den Intentionen und dem Modell von Professor Herm. Ritter. 2 Aufsätze. [Sep.-Abdr. aus: „Signale für die musikal. Welt".] Leipzig, B. Senff. — gr. 8°. 14 S. ℳ 0,20.

Roberts, Ellis. Method of instruction for Welsh harp. London (1904), Vincent. — 4°. 54 p. 3 s.
[cf. die Kritik in: Zeitschr. der intern. Mus. Ges. VII, 73.]

Roda, C. de. Los instrumentos músicos y las danzas. s. Abschnitt IV.

[Schmitt, G., C. Simon et J. Guédon.] Nouveau manuel complet de l'organiste, contenant: Histoire de l'orgue; technique de l'orgue; musique de l'orgue, son caractère approprié aux siècles et ses modifications; l'entretien et la vérification des orgues; modèles de procès-verbaux nécessaires pour la réception des orgues de toutes espèces, suivi d'un dictionnaire des termes employés dans la facture d'orgues; par G. Schmitt et C. Simon. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée par Joseph Guédon. Paris, Mulo. — 18°. 332 p. avec 94 fig. et musique. fr. 3.
[Encyclopédie Roret.]

Schnellar, Hans. Die endgültige Lösung der Paukenwirbelfrage. [S.-A. aus desselben Verf.: „Die Pauken als Kunstinstrument".]
[Ohne Verlagsort und Verleger angezeigt in: Deutsche Musiker-Zeitung 1905, S. 778.]

Scholz, Rich. Über Studium u. Unterricht im Geigenspiel. Ein method. Führer für Lehrende u. Lernende. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — kl. 8°. VI, 144 S. ℳ 3.

Schröder, Hermann. Anleitung u. Uebungen zum Partiturspiel mit 2 Instrumentations-Tabellen als Anhang. Berlin-Gr.-Lichterfelde, Vieweg. — ℳ 3.

Steinhausen, F. A.* Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. III, 145 S. ℳ 3.

Titz-Kunst-Harmonium. (Doppel-Expression.) Berlin, C. Simon. — 8°. 11 S. mit 7 photogr. Tafeln. ℳ 0,80.

Werner, S. Die Fingerübungen in den ersten Jahren des Klavierunterrichts und ihre Anwendungsweise. Nach den bewährtesten method. Grundsätzen system. dargestellt. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Lex. 8°. 64 S. ℳ 2.

Wetzger, Paul. Die Flöte. Ihre Entstehung und Entwickelung bis zur Jetztzeit in akustischer, technischer u. musikalischer Beziehung. Heilbronn, C. F. Schmidt.
[Angezeigt u. besprochen in: Neue Zeitschr. f. Musik. 1905. S. 545.]

IX.

Ästhetik. Belletristik. Kritik. Physiologisches. Autorenrechte.

Bazaillas, A. La théorie métaphysique de la musique par Schopenhauer. (1 vol., thèse pour le doctorat ès lettres.) Paris, Alcan.

Bearne, D. Organist of Laumant, and other stories. Wimbledon, Messenger off. — kl. 8°. 106 p. 2 s.

Billod-Morel, A. Au concours de musique, saynète bouffe. Villers-le-Lac (Doubs), l'auteur. — 8°. 16 p.

Bills—Musical copyright .London, Wyman. — ½ d.

Boddaert, J. La musique moderne à l'église. Paris, Sueur-Charruey. — 18°. 11 p.
[Extrait de la Revue de Lille.]

Bonaventura, A. Elementi di estetica musicale. [Biblioteca degli studenti, vol. 120.] Livorno, Giusti. — 16°. 94 p. 50 c.

Bremner, Kate F. Book of song games and ball games. Adapted for school use. London, G. Philipp. — 4°. 40 p. illus. 3 s. 6 d.

Brodsky, A. Recollections of a Russian home; musician's experiences. London, Sherratt & H. — 8°. 208 p. 2 s. 6 d.

Caine, T. H. Hall. The prodigal son. London (1904), Heinemann. — 8°. 426 p. 6 s.
[cf. die Kritik in der Zeitschr. der Intern. Musikges. 1905. S. 263.]

Challier sen., Ernst. Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst. Ein unausführbares deutsches Reichsgesetz. Giessen, E. Challier. — 8°. 14 S. ℳ 0,50.

Clark, F. B. Guido the choir boy. London, Kelly. — 8°. 152 p. 1 s. 6 d.

Collins, F. Howard. Author and printer. Guide for authors, editors, printers, correctors of the press, compositors, typists. Attempt to codify the best typographical practices of the present day. London, Frowde. — 8°. 424 p. 5 s.

Croce, Benedetto. Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Theorie u. Geschichte. Nach der 2. durchgeseh. Aufl. aus dem Italien. übers. von Karl Federn. Leipzig, E. A. Seemann. — gr. 8°. XIV, 494 S. ℳ 7.

Cutler, Edward.* A manual of musical copyright law. For the use of music-publishers and artists, and of the legal profession. London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co. — 8°. XIX, 131 + LXIII. 3 s. 6 d.

Daniels, Mabel W. An American girl in Munich: impressions of a music student. Boston, Little, Brown & Co. — 12°. 286 p. $ 1,25.

Debes, Herm. Das deutsche Lied des 19. Jahrh. u. seine Bedeutung für unser Volk. Gotha, R. Schmidt. — kl. 8°. 19 S. ℳ 0,30.

Eigess, K. Grundfragen der Musikästhetik. [In russ. Sprache.] Moskau. — 50 Kop.

Eleutheropulos, Abr. Grundlegung einer wissenschaftl. Philosophie. II. Die geistige Natur. A. Individual-psych. Erscheinungen. 4. Bd. Das Schöne. Aesthetik auf das Allgemein-Menschliche und das Künstler-Bewusstsein begründet. Berlin, Schwetschke & Sohn. — gr. 8°. XV, 272 S. ℳ 5,40.

Elias, S. P. The law of theater tickets. San Francisco, S. P. Elias. — 8°. 4+43+4 p. $ 1.

Falgueirettes, Réné. Essai sur l'engagement théâtral (thèse). Montpellier, imp. Delord-Boehm et Martial. — 8°. 152 p.

Felini, Riccardo. Piccolo saggio di estetica. Trento, Artigianelli. — 4°. 176 p.

George, H. Saint. The place of science in music. London, Reeves. — 8°. IV, 30 p. 1 s.

Goddard, Joseph. The deeper sources of the beauty and expression of music. Many musical examples. London, Reeves. — 8°. 126 p. 3 s. 6 d.

Göller, Adf. Das ästhetische Gefühl. Eine Erklärung der Schönheit u. Zergliederung ihres Erfassens auf psycholog. Grundlage. 1. u. 2. Buch. Stuttgart, Zeller & Schmidt. — gr. 8°. XII, 351 S. Mit 1 Fig.-Taf. ℳ 6.

Gréville, E. Un violinista russo. Firenze, Salani. — 16°. 256 p. L. 0,75.
[Biblioteca Salani, no. 128.]

Gross, K. J. Sulzers Allgemeine Theorie der schönen Künste. [Dissert.] Berlin. — 8°. 101 S.

Haberlandt, Mich. Die Welt als Schönheit. Gedanken zu einer biolog. Ästhetik. Wien, Wiener Verl. — kl. 8°. VIII, 199 S. ℳ 2,50.

Hamlin, A. S. A summary of leading American decisions on the law of Copyright and on literary property, together with the text of the U. S. Copyright Statute, and a selection of recent copyright decisions of the courts of Gt. Britain and Canada. London, New York (1904), Putnam's sons.
[Angezeigt in: Zeitschr. der intern. Musik-Gesellsch. VI, 266.]

Hébert, H. L'art de développer le sentiment musical chez l'enfant. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie. — 18°. 69 p.

Hellouin, F. Essai de critique de la critique musicale, cours professé à l'école des hautes études sociales. Paris, Joanin. kl. 8°. 267 p. fr. 4.

Henze, Wilh. Festrede zur Fahnenweihe des Gesangvereins „Zauberflöte", geh. vom Bauermeister, Grossköthner u. Liedervater Christian Meier. 8.—9. Tausend. Hannover, W. Otto. — 8°. 6 S. ℳ 0,10.

Hirsch, William H. Prostitution der deutschen Kunst? Berlin, E. Wertheim.
[cf. Neue Musik-Zeitung. XXVII, S. 86.]

Hollenhaag, Hans v. Vom Typus in der Kunst. Proben. Wien, Akadem. Verlag f. Kunst u. Wissenschaft. — gr. 8°. 82 S. ℳ 2.

Jaëll, Marie. Die Musik und die Psycho-Physiologie. Aus dem Franz. v. Franziska Kromayer. Strassburg, Strassb. Druckerei u. Verlagsanstalt. — 8°. VIII, 144 S. ℳ 2.

Jaques-Dalcroze, Emil. Vorschläge zur Reform d. musikalischen Schulunterrichtes, dem Soloturner Kongress f. Musik-Unterricht vom 1. VII. 1905 vorgelegt. Hrsg. v. Verein schweizer. Tonkünstler. Zürich, Gebr. Hug & Co. — 8°. 77 S. ℳ 0,40.

Johnstone, Arthur. Musical criticisms. With a memoir of the author by Henry Reece and Oliver Elton. Manchester, at the University Press. — XCIX, 225 p. 5 s.

Jost, Henry Edward. Über die beste Art, Musik anzuhören. 11. verb. u. verm. Aufl. [Jost's Schriften. Bd. 2.] Berlin, Modern-pädagog. u. psycholog. Verlag. — Lex. 8°. 71 S. ℳ 1,50.

Jude, W. H. Music and the higher life. With other solos. London, Reid B. — 1 s. 6 d.

Kambli, Conr. Wilh. Kunst und Leben, in ihrer Wechselwirkung aufeinander dargestellt. Frauenfeld, Huber & Co. — 8°. VIII, 366 S. ℳ 4,80.

Kassner, R. Die Moral der Musik. Sechs Briefe des Joachim Fortunatus an irgend einen Musiker, nebst einem Vorspiel: Joachim Fortunatus' Gewohnheiten und Redensarten. München, F. Bruckmann. — 8°. XLIV, 211 S. ℳ 7.

Kastropp, Marie. Die Musik einst und jetzt. Friedenau-Berlin, Buchh. d. Gossner'schen Mission. — kl. 8°. 24 S. ℳ 0,25.

La Laurencie, Lionel de. Le goût musical en France. Paris, Joanin & Cie. — kl. 8°. 263 p. fr. 6.

Macke, Karl. Der Stromgeiger. Romantische Dichtung. Heiligenstadt, Cordier. — kl. 8°. VII, 232 S. Geb. ℳ 3.

Marsop, Paul. Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker. [Sonderabdr. aus „Die Musik".] Berlin, Schuster & Loeffler. — ℳ 1.

Melli, G. La filosofia di Schopenhauer s. Abschnitt V unter Wagner, Richard.

Mills, Edgar. The study of music as a means of education. Oxford, B. H. Blackwell. — kl. 8°. VII, 73 p. 1 s.

Mühlfeld, Christian. Die Musik im Gottesdienst. Vortrag. Hildburghausen (1904), Gadow & Sohn. — kl. 8°. 37 S. ℳ 0,25.

Münzer, Georg. Wunibald Teinert, eine tragi-komische Musikanten- und Kritikergeschichte. Leipzig, B. Senff. — 8°. 227 S. ℳ 3.

Münzer, Kurt. Die Kunst des Künstlers. Prolegomena zu einer prakt. Ästhetik. Dresden, Kühtmann. — Lex. 8°. 112 S. mit 10 Tafeln. ℳ 5.

Murai, Gensai. Ordeal by music. Tale of Akoya. London, Nutt. — qu. 4°. 3 s.

Nodnagel, E. O. Käthe Elsinger. Bericht über Leo Borgs Liebe und Tod, nebst zahlreichen ungedruckten Briefen des Tondichters hrsg. (op. 38.) Berlin, Harmonie. — 8°. 174 S. ℳ 2.

Norberg, Leo. Fräulein Kapellmeister. Ein Roman. [Kulturgeschichtl. Romane u. Novellen. Hrsg. v. F. S. Krauss. Bd. 1.] Leipzig, Deutsche Verlagsactiengesellschaft. — 8°. VII, 450 S. ℳ 3.

Nordau, M. Von Kunst und Künstlern. Beiträge zur Kunstgeschichte. Leipzig, B. Elischer Nachf. — 8°. III, 308 S. ℳ 5.

Nothnagel, A. Vernunft und Mode in der Kunst. Leipzig, Fernau. — gr. 8°. IV, 236 S. ℳ 4.

Oehlke, Waldemar. Bettina von Arnims Briefromane. [Palaestra. Untersuchungen u. Texte aus d. deutsch. u. engl. Philologie. Hrsg. v. Alois Brandl, G. Roethe u. Erich Schmidt. Bd. XLI.] Berlin, Mayer & Müller. — gr. 8°. VIII, 365 S. ℳ 10.

Oettingen, Wolfgang von. Die Schicksale der Künstler. Festrede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers, geh. am 27. Januar 1905. Berlin, E. S. Mittler & Sohn.

Organisation de l'enseignement de la musique dans les établissements d'instruction moyenne de l'État. Programme et méthode. Bruxelles, J. Goemaere. — 8°. 18 p. et deux tabl. hors texte. fr. 4.

[Publication du ministère de l'intérieur et de l'instruction publique, administration de l'enseignement moyen.]

Plüschke, P.* Der Kantor und sein Amt in schulrechtlicher Hinsicht. [Schulrecht u. Schulgesetze. Abhandlungen aus dem Gebiete des Schulrechts. Heft 2.] Berlin, L. Oehmigke's Verl. — gr. 8°. IV, 109 S. Kart. ℳ 1.

Porena, Manfredi. Che cos' è il bello?: schema d'un'estetica psicologica. Milano, Hoepli. — 16°. XI, 483 p. L. 6,50.

[Libro I: Gli elementi del bello in generale. Libro II: Gli elementi del bello nelle principali arti (pittura, scultura, recitazione, architettura, musica, arte letteraria). Appendice: Le teorie estetiche di Benedetto Croce.] — Biblioteca letteraria.

Rasche, Emil. Das Musikinstrumentenmachergewerbe. [Aufgaben zum Geschäftsaufsatz u. zur Buchführung nebst Kalkulationen in Fortbildungs- u. Gewerbeschulen f. die Hand der Schüler. Heft 23.] Meissen, Schlimpert. — 8°. 6 S. ℳ 0,05.

Recht verlangen wir, nichts als Recht! Ein Notschrei der deutschen Zivilmusiker. Zweite Aufl. Hrsg. vom Präsidium des Allgemeinen deutsch. Musiker-Verbandes. Berlin, Chausseestr. 123. — gr. 8°. Gratis gegen Erstattung der Portokosten.

Reymond, M. Herr Ippel, der Pianist. Erzählung. [1 Mark-Bibliothek „Continent" Bd. 5.] Berlin, Verlag Continent. — 8°. 94 S. ℳ 1.

Riemann, Hugo. Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Ästhetik der Musik. [Aus: „Neue Zeitschrift für Musik."] Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. — gr. 8°. 36 S. ℳ 0,60.

Rolland, Romain. Jean-Christophe. Roman. Paris, Ollendorff.

[cf. die Besprechung in: La Revue musicale 1905, S. 316.]

Rusticus (Dr. Max Bauer). „Unterwegs." Intime Reiseskizzen f. sportl., literar. u. musikalische Pfadfinder. Leipzig (1904), Grethlein & Co. — 8°. III S. Kart. ℳ 2,50.

Sakketti, L. Aesthetik in allgemein-verständlicher Darstellung. [Russ. Text.] St. Petersburg. — 2 Rub.

Samosch, Margarete. Tenoristen-Beichte. Roman. Berlin, Verlag Continent. — 8°. 303 S. ℳ 3.

Schaching, O. v. The violin maker; from the original by Sara Trainer Smith. New York, Benziger Bros. — 16°. 156 p. il. 45 c.

[Eine Erzählung aus dem 17. Jahrh.]

Schaumberger, Heinr. Bergheimer Musikantengeschichten. Heitere Bilder aus dem oberfränk. Volksleben. 2 Bde. Leipzig, Grumbach. — 8°. III, 136 S. mit 1 Taf. u. III, 184 S. mit 1 Taf. Je ℳ 1.

Schaumberger, Heinrich. Umsingen. Eine Bergheimer Musikantengeschichte. [Deutsche Bücherei. Red.: A. Reimann. Bd. 38.] Berlin, Expedition der deutschen Bücherei. — kl. 8°. 125 S. ℳ 0,25.

Schaumberger, Heinr. Glückliches Unglück. Gesalzene Karpfen. 2 Bergheimer Musikantengeschichten. [Desgl. Bd. 39.] Ebenda. — kl. 8°. 123 S. ℳ 0,25.

Schaumberger, H. Der Dorfkrieg. Eine Bergheimer Musikantengeschichte. [Desgl. Bd. 40.] Ebenda. — kl. 8°. 104 S. ℳ 0,25.

Schildberger, Nanny. Meine Theater- u. Konzert-Erinnerungen. Ein Sammelbuch f. Theater-, Konzert- u. andere Programme. Berlin, H. Schildberger. — 4°. 96 S. Geb. ℳ 5.

Schmidt, Max. Der blinde Musiker. Volkserzählung aus dem Böhmerwald. Berlin, O. Janke. — 8°. 405 S. ℳ 3.

Scott, Marion M. Violin verses. London, The Walter Scott Publishing Co. — 8°. 36 p. 2 s.

Scott, W. Lay of the last minstrel. (Oxford and Cambridge series.) London, Gill & S. 8°. 2 s. — Dasselbe. (Nation. Lib.). London, Cassell. 12°. 6 d. — Dasselbe. (Carmelite classics). London, Marshall. 12°. 1 s. — Dasselbe. London, Longmans. 8°. 1 s.

Sertillanges (?). Kunst und Moral. Genehmigte Übersetzg. nach d. 6. französ. Aufl. [Wissenschaft und Religion. Sammlung bedeut. Zeitfragen. Heft 6.] Strassburg, Le Roux. — kl. 8°. 61 S. ℳ 0,50.

Siebs, Theodor. Deutsche Bühnenaussprache. Ergebnisse der Beratungen zur ausgleich. Regelung d. deutsch. Bühnenaussprache, ... v. 14.—16. IV. 1898 ... Im Auftrage der Kommission hrsg. 3. Aufl. Köln, Ahn. — gr. 8°. 103 S. ℳ 2,40.

Siebs, Theodor. Grundzüge der Bühnenaussprache. Nach den Ergebnissen der Beratungen zur ausgleich. Regelung der deutschen Bühnenaussprache .... Kleine Ausgabe, auf Veranlassung des deutschen Bühnenvereins als Auszug bearb. 3. Aufl. Köln, ebenda. — gr. 8°. 68 S. ℳ 1,50.

Söhle, Karl. Musikantengeschichten. Volksausgabe in 1 Bde. 1. Aufl. (3. Aufl. der Gesamt-Ausgabe.) Berlin, Behr. — 8°. 211 S. mit Bildnis. ℳ 2.

Sol, Jan. Kritiek. Amsterdam, C. L. Petersen.
[Angezeigt u. besprochen in: Weekblad voor Muziek. 1905. S. 283.]

Talewski, L. L'Alto, monologue en vers, pour sociétés musicales. Paris, maisons d'éditions Paris-Province. — 16°. 7 p.

Tolstoy, Leo. What is art? Transl. from original Ms., with intro. by Aylmer Maude. London, Constable. — 12°. 278 p. 1 s. 6 d.

Tränckner, Chr. Vom Recht der Kunst auf die Schule. Beiträge zur künstler. Bildg. [Beiträge zur Lehrerbildung und Lehrerfortbildung. Hrsg. v. K. Muthesius. Heft 32.] Gotha, E. F. Thienemann. — gr. 8°. 88 S. ℳ 1,40.

Wallaschek, Rich. *Psychologie u. Pathologie der Vorstellung. Beiträge zur Grundlegung der Aesthetik. Leipzig, Barth. — gr. 8°. X, 323 S. ℳ 8.

Wie studiert man Musikwissenschaft? Mit e. Anh., enthalt. 1. die musikwissenschaftl. Vorlesungen an den deutschen Universitäten von 1902 bis 1905. 2. Die einschläg. Bestimmungen zur Erlangung der philosoph. Doktorwürde. 3. Satzungen einiger Musikhochschulen. Von einem Musikhistoriker. Leipzig, Roßberg'sche Verlagsbuchh. — 8°. 75 S. ℳ 1,20.

Wimmershof, W. Oper oder Drama? Die Notwendigkeit des Niederganges der Oper. Rostock, C. J. E. Volckmann. — gr. 8°. 41 S. ℳ 1.

Wize, K. F. „In der Stunde der Gedanken." Über die schönen Künste. Berlin, R. Trenkel. — gr. 8°. VI, 111 S. ℳ 2.

Yriarte, Fr. E. de. Estética y crítica musical; con la biografia del autor por Fr. L. Villalba. Barcelona (1904), Gili. — XXXV, 357 p. con musica.